明代文学史

徐朔方 孙秋克 著





ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社



○ 著名學者徐朔方教授在明代文學研究領域的結晶

○ 全国社科规划重点项目优秀成果

○ 一代国学名师与后备學人共同打造的力作

○ 浙江大學出版社傾力推出的學术精品



ISBN 7-308-04703-2 / I · 165
定价：52.00 元

国家社科基金重点项目成果
浙江省社会科学学术著作出版资金资助项目

明代文学史

徐朔方　孙秋克 著

浙江大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

明代文学史 / 徐朔方,孙秋克著. —杭州:浙江大学出版社,2006.6
ISBN 7-308-04703-2

Ⅰ.明... Ⅱ.①徐...②孙... Ⅲ.文学史—中国—明代 Ⅳ.I209.48

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 030297 号

明代文学史

徐朔方 孙秋克 著

责任编辑 曾建林 钟仲南
出版发行 浙江大学出版社
(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)
(E mail:zupress@mail.hz.zj.cn)
(网址:http://www.zjupress.com)
排　　版 浙江大学出版社电脑排版中心
印　　刷 富阳市育才印刷有限公司
开　　本 787mm×1092mm 1/16
印　　张 33.75
字　　数 423 千
版 印 次 2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷
书　　号 ISBN 7-308-04703-2/I.165
定　　价 52.00 元

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88072522

缘　起

写下这个题目，离我萌发编写《明代文学史》的梦想，无情的岁月已过去了四十年。

1962年，当时我还是刚跨入不惑之年的大学中文系讲师。一天，忽然接到人民文学出版社的来信，约我编写《明代文学史》。那正是大跃进之后，“左”倾机会主义泛滥逐渐退潮，务实之风开始抬头之时。一阵受宠若惊的兴奋过去之后，我想得很简单，我所在的城市杭州找不齐著述所需要的全部资料。我向出版社说明情况之后，意外地得到他们的鼓励和承诺：出版社将按照我的需要，向北京各图书馆代借各种善本诗文集，以挂号邮件寄给我。出版社资料室收藏之丰富令我大为惊异，他们寄给我的书并不都需要外借。外借我记得只有一次，那是北师大图书馆的藏书。我接到所寄书籍后，即进行阅读研究，编制简单的作家系年，并抄录下他们的一些代表作品。

明代诗文的一个特点是作品卷帙浩繁，而说得上是文学作品的却不多。我记得在此之前，承前辈北大教授浦江清先生邀我便饭时，曾和他谈到这一问题。我说这些作品恐怕只有文献价值了。承认它们的文献价值，实际上就是否定它们作为文学作品而存在的价值。大概是浦先生把我当作是年轻的“左派”分子。听他的口气，似乎是无可奈何的“秀才见了兵”的那种味道。

我大胆地认为所有名家编写的中国文学史或断代文学史有一个通病：编写者在执笔之前并没有通读他所论述的全部作家作品。否则在编者的盛名之下，有的失误是不可能产生的。前车之鉴，这是我对承担这一重任的最大顾虑。

可不可以用集体讨论的方式加以补救呢？集体讨论、集体修改如同当时中国科学院文学研究所何其芳主编的《中国文学史》(1962年)一样，它减少了许多显而易见的错误，却未能把文学史科学提高到我们时代所应有的那种样子。最理想的办法是在全国范围内约请学术观点不同但同样有志编写文学史的人，开诚布公、集思广益地共同讨论，共同编写。不要说这样的人选难以物色和组织，而且不大可能有一个主管部门敢于承担这样的重任。1963年由游国恩(北京大学)，王起(中山大学)，萧涤非(山东大学)，季镇淮、费振刚(北京大学)主编的《中国文学史》是近似于这种努力的一次尝试，后来就成为绝响了。

由于夜以继日的紧张工作，我已经感到像韩愈《祭十二郎文》所说的那样“而视茫茫，而发苍苍”了。我发现自己已患上了高血压。在医院做了检查后，我已有冠心病的嫌疑。虽然可否戴上这顶帽子，医生还有点拿不定主意。

“文化大革命”和以游泳为主的锻炼拯救了我。出版社和我都不再向对方重提此事，这个工作自然束之高阁。遗憾的是我后来尽管多方探询，却始终不知是出版社的哪位领导对我青眼有加，委以重任。

作为善后处理，我把整理好的从高启到前七子的十八篇材料，约五万字，在1981年11月24日交给中国社科院文学研究所的一位负责人，因为他们正有编写多卷本《中国文学史》的打算。当时他主动作了很多承诺，如聘请我为该所的特约研究员，在出版时支付稿费等。这是他的好意，但我并不信以为真，对此有所期望。我只是为了物尽其用，并不介意他们将如何利用或不利

用。当时我没有留底，后来要回来一份复印件，缺了高启那篇，因为它已被裁剪利用。那时，可能编写《明代文学史》的念头已在我心中死灰复燃了。

我认为编写文学史应该将所编时期所有的作家作品巨细无遗地全部加以阅读研究。编者有权决定将谁写进或不写进文学史，但是事先必定要审慎地阅读作品。评论失当在所难免，但必须是自己的看法。也许说对，也许说错。说错了只是由于自己水平不够，不会事后责怪是别人的说法，以“受人影响、与己无关”作为开脱。说对了则是自己的创获，不是拾取别人的余唾。当然，自己认为应当怎样是一回事，至于能否做到这个程度，很多时候却不是自己的主观意愿所能左右。

明代文学孤本秘籍为数甚多，公开出版的却为数寥寥。同一个人的书，各部分分藏天南地北。如郑若庸的《北游漫稿》，诗二卷藏于上海图书馆，而文三卷却在山东图书馆。他的另一文集《蛣蜣集》八卷，则是日本尊经阁的特藏。顾大典的《清音阁集》藏张家口市图书馆，宁波天一阁有残本12页可以补张家口市藏本的不足。说起来令人难以相信，像《四库全书》那样的大型文库居然找不到杨循吉和唐寅的著作。南京师范大学古籍研究所（现在学报编辑部）一位素未识荆的陆林先生看了我《晚明曲家年谱》中的《孟称舜年谱》，热情地来信指出诸暨图书馆目录（前编）中有孟称舜的《众芳堂诗集》，可以补年谱的不足。惭愧的是对此书名我一无所知。可惜几经托人寻访，目前仍是杳无踪迹。在号称文化大革命的那场浩劫中，许多古籍不知下落。即使其中有幸存的也被堆积在临时库房中。按文化部门的人力、物力以及工作进度，不难推测，它们也许将永无重见天日之时。访书之难如此，而读书又谈何容易。平庸的或平庸而略有新意的作品，读后再也记不分明。就是自己亲手做过年谱的作家的作品，年深月久之后也如同素未谋面一样。

我在四十岁时怀有编写《明代文学史》的梦想，至今已达几十年之久。我的业务工作可说以明代文学为主。但时至今日，我只能坦率地承认明代诗文集我还没有读遍。我想，立志编一部断代文学史，很难提前得更早了。是不是可以提早十年？必备的文史知识不能不备，对明代以前和以后的中国历史必须有相当理解，而且不能明显地低于专业人员的水平。否则，凭什么去编写文学史呢？

记得我在1995年应台湾文哲研究所（筹）邀请前去访问时，曾在他们的兄弟单位历史研究所，大言不惭地谈到了明史的分期问题，它实际上是我准备写作的明代文学史的分期。我想明代文学史是明代社会史的一个分支，两者的分期以一致为宜。虽然，社会史的某些重大事件在文学史上引起的反响通常要迟一些。

实践是检验真理的惟一标准。一切必须从实际出发，是当代社会科学的指针。在这样的思想引导下，我把明代文学史的著述分成文学史和参考资料两个部分。参考资料不是指若干历史文献的纯客观汇编，而是经整理编写而成的若干年谱的综录。夏承焘老师在1954年出版的《唐宋词人年谱·自序》中说："早年尝读蔡上翔所为王荆公年谱，见其考订荆公事迹，但以年月比勘，辩诬征实，判然无疑；因知年谱一体，不特可校核事迹发生之先后，并可鉴定其流传之真伪，诚史学一长术也。"这是文学史和若干年谱并行出版的设想之由来。《晚明曲家年谱》和《小说考信编》是我对明代文学史戏曲、小说部分脚踏实地的准备。文学史和年谱相辅相成的并行结构，既可使文学史正文省去太多的注释，又可以免除假、大、空等言之无物的毛病。面对陈旧得发黄的许多稿纸，我不知道要花多少时间才能整理出来，在小说、戏曲之外还有多少年谱可以问世。

《明代文学史》荣幸地得到国家"九五"社会科学重点项目基

金赞助。当第四次拾起旧题，我已经是快八十岁的人了，健康水平大不如从前。我承认，如果我能健康地工作到九十岁，那时我也不能夸口说准备已经充分，因此只能匆忙地上马了。工作进展得并不顺利，在《文学遗产》1999 年第 1 期发表《前言》后，我的健康每况愈下，著述也几乎停顿下来。2000 年秋天，昆明师专中文系孙秋克副教授作为访问学者来到浙大，后来征得她的同意，承蒙浙大人文学院和昆明师专领导大力支持，让她与我共同完成这个项目。至此，《明代文学史》第五次动笔。

所以拉拉杂杂写这么一些，只是为了记下一个学者和一本断代文学史之间长达几十年的纠葛。回首来路漫漫，不觉感慨系之。《明代文学史》终于完成了。我不想以自己的年老体衰，来为它可能出现的缺憾或失误寻找遁辞。但它目前只能如此，大概是难以改变的事实。

徐朔方
二〇〇二年岁末于杭州宝石山之阴

前　　言

小说与戏曲无疑是明代文学最有特色、最重要的内容。从这个意义上来说，明代文学的高潮要到晚明才真正到来。这样说并不等于本书要把诗文从明代文学史上开除，它们也是明代文学的一个组成部分。

中国古代小说、戏曲和西方不同，有它自己独特的发展史。其独特处在于小说和戏曲同生共长，彼此依托，关系密切。不把它们联系起来加以考察，要弄清其发展规律简直就不可能。因为相当多的作品是在书会才人、说唱艺人和民间无名氏作家那里经世代流传之后，才最终由文人写定的。它们是不同世代的作者，在连续不断的流传过程中形成的一种世代累积型集体创作。文人的小说、戏曲，在它的带动下成长起来。

“书会才人”这个名词，最早见于元代钟嗣成的《录鬼簿》，后来就一直流传下来。然而，对于书会才人的身份，前人并没有做出明确的界定。其实他们就是世代累积型集体创作的改编写定者。有必要说明的是：所谓集体创作，并不是指同一时间的集体参与（在不同时代的参与者之间当然不可能有彼此间的讨论和质疑），而是指不同世代的民间艺人，对历来传承的小说、戏曲加以删润和修改。这里存在着一条可以粗略地称之为优胜劣汰的进化律，如果某一时期书会才人的删润和修改不是后来居上而

是相反，他们的业绩就有可能被后人置之不理，而重新以他们着手前的式样为依据。

上面说的改编写定，包括从被动的记录到全面的创作等种种不一情况。世代累积型集体创作的小说、戏曲，都经历了长期的、不止一次的改编和写定，才能从不太完美的素材发展为比较完美的作品。在这个过程中，书会才人发挥了很重要的作用。

顾名思义，书会最早应是说话人的行会，后来扩大到杂剧、商谜等其他伎艺。明代容与堂刻本《水浒传》引首词所说的"书林"，南戏《小孙屠》所署"古杭书会编撰"，《宦门子弟错立身》所署"古杭才人新编"，都证明它们是书会才人的作品。书会才人可以同时是演员，也可以以编写为主，不一定上场演出。尽管《醉翁谈录》对编写小说的才人提出了很高的要求，但事实上编写戏曲的才人必须满足更高的专业要求，至少在书面知识上是如此。戏曲有严格的格律，包括四声和协韵。因此，书会才人必然同时也是文人。但由于社会地位低下，他们算不上士大夫。《录鬼簿》之所以将名公和才人加以区别，其意义就在这里。

古代的书会是很松散的组织，可能没有任何确定的组织形式。书会才人在宋金时代实际已经产生，虽然还没有找到同他们真实身份相符的记载。入元以后，由于科举考试停开的时间很长，文人因此大批沦落为书会才人，喧宾夺主地将原来文学修养不那么高的书林中人挤到一旁，使自己成为其主流。洪武、永乐时代，尽管文人经常遭到政治迫害，但作为社会的一个等级，文人(包括书会才人)的地位有所改观，他们又恢复了原来的身份。现在所能找到的关于书会的最后记录，见于朱有燉的杂剧(《刘盼春守志香囊怨》第一折)。后来，大多数世代累积型集体创作的写定者，就由社会地位略高的文人接手了。

人们对明代戏曲的发展有诸多误解，其中之一是杂剧在金元以后成为绝响，少数文人和他们豢养的男女演员在书斋或红

氍毹上吹弹演奏，只是文人茶余酒后的一种自娱，与民众已经隔绝。但据《金瓶梅》对戏曲演出的描述，当时上演的杂剧有《西厢记》(六十一回)、《金童玉女》(三十二回)、《两世姻缘》(四十一回)、《留鞋记》(四十三回)、《风云会》(七十一回)，另有《抱妆盒》杂记(剧)，曲文和今本不同。事实上明代杂剧之盛，远远超出一些人想当然的看法。据傅惜华《元代杂剧全目》，元代杂剧约550种(不妨指出此书所录元代杂剧中，有多本是宋金时代的作品)，他的《明代杂剧全目》所载明杂剧则有523种。且不说在明初有朱权、朱有燉两个亲王的杂剧创作和理论研究，其后在传奇之外兼作杂剧的也大有人在。如《红线女》的作者梁辰鱼、《昆仑奴》的作者梅鼎祚、《一文钱》的作者徐复祚。还有以杂剧闻名于世的文人，如徐渭和他的《四声猿》，汪道昆和他的《大雅堂杂剧》，王衡和他的《郁轮袍》、《再生缘》、《真傀儡》、《没奈何》等都是不能轻易抹杀的。朱有燉的杂剧在明初广为流传，《四声猿》后附有演出注意事项，在汪道昆和王衡的杂剧中也不难找到演出的记录，说它们是案头剧同样不符合事实。

人们对明代戏曲的第二个误解，是关于南戏的起源与存亡。兴起于我国东南沿海一带和长江流域广大城乡的南戏，被人为地局限于温州一隅，并且有人硬说它在明代已成绝响。事实上保留至今的古代南戏文献，关于杭州的记载还略多于温州。南戏中惟一经文人彻底改编的是赵贞女的故事。人们熟知的它的改编者，即《琵琶记》的作者高明，是温州瑞安人。应该指出高明改编《琵琶记》，是在远离温州的宁波栎社。广为流传的关于赵贞女故事的陆游那首诗——《小舟游近村舍舟步归》之四所反映的，是流传于绍兴农村的民间传说，离温州较远，离杭州却很近。众所周知，一个剧种的兴起，必以一种唱腔作为依托，而温州至今没有找到产生于本土的唱腔，这是南戏产生于温州论者不可逾越的障碍。

南戏是否在宋元之后趋于衰歇？只要看一看《金瓶梅》就可以得到解答。西门庆家正式宴请高级官员时，如第四十九、六十三、六十四、七十二、七十四、七十六等回，演唱的都是海盐腔，尤以七十四、七十六回的记载为详细。这无可置辩地为南戏在明代的流行提供了明证。金元杂剧和明清传奇先后媲美，而传奇之盛实际上集中于晚明，这个观点概括了古代戏曲发展的基本趋势。但这样的概括过于简明扼要，容易引人误入歧途。民间南戏由于流传和创作的过程很长，难以确切地指明它的年代而被忽视。人们通常说的宋元南戏，实际上并不限于宋元，在整个明代它的创作并未衰歇，它在民间的演出和流传也在以同样的规模继续。只是由于文人传奇的兴起，南戏失去了昔日的垄断地位，而使人误认为它已经衰落。

人们对明代戏曲的第三个误解，是所有的传奇都为昆腔而创作。传奇的繁荣发展，迎来了晚明直到清代中叶，中国戏曲舞台在金元杂剧之后的又一个昌盛时代。昆腔艺术家对《琵琶记》、《荆钗记》、《玉簪记》、《牡丹亭》等唱腔艺术世代累积的创造和发展，已使它们成为我国民族文化艺术遗产中的瑰宝。但它们原本并不为昆腔而创作，昆腔对它们的移植和加工是后来的事。更确切地说，所有的南戏和文人传奇都是南方各声腔的通用剧本。就戏曲创作而论，并不是从梁辰鱼的《浣纱记》开始，所有的传奇都有意为昆腔而创作。昆腔作为民间南戏的一个分支，曲律由宽而严不可能一蹴而就。它经历了漫长的完善过程，即使是苏州曲家也不例外。事实证明，《浣纱记》以后，并没有很快就出现昆腔在戏曲舞台上独家称雄的局面。还是以《金瓶梅》为例——全书没有一次提到昆曲或以笛子为主要伴奏乐器的南戏中的其他声腔。即使第三十六回写到在北方深受欢迎的“苏州戏子”，那也不是昆腔演员。在汤显祖和沈璟时代，昆腔和其他地方剧种同时并存，同一曲本既可以由昆腔演出，也可以由其

他剧种演出,至多经过简单的适应性的改编。这可以看成由创作本到演出本的必经步骤,即使现代话剧也不例外。南戏和传奇的区分并不取决于它们的唱腔,不是只有南戏为四大声腔所同时适用,传奇则只适用于昆腔。它们的主要区别在于南戏是民间戏曲,而传奇是文人的改编和创作,二者所有不同的属性都由此产生。

中国古代白话小说的发展经过话本这一阶段,现在已成定论。但话本不能如鲁迅在《中国小说史略·宋之话本》中那样望文生义地被解释为说话人的底本。他显然是以自己所熟悉的教员的讲稿作为比附。这个解释难以同绿天馆主人的《古今小说叙》所言相吻合。话本就是供人阅读的写本。说话人师徒之间口口相传,不需要什么底本。然而,几十年来人们对鲁迅的说法信从不疑。人们对话本的另一个看法,是以为话本就只是散文,没有诗词韵语,一旦有诗词韵语,就变成了拟话本。这恰恰同事实相反。最早为说话艺术提供详细记载的文献资料——南宋的《醉翁谈录》,在甲集卷一《小说开辟》中就直截了当地说:"吐谈万卷曲和诗。"《水浒传》第五十一回对白秀英说书的描写,则可说是一个具体的印证。因为有诗词韵文的插唱,话本又称为词话。一物二名,并没有本质上的区别。

讨论明代"四大奇书"的时代和作者,必须打破一个陈腐的观念,即以为它们是个人作家一次完成的作品。

署有南宋绍兴十七年除夕自序的孟元老的《东京梦华录》卷五,记有"霍四九说《三分》",可见以三国为题材的说书那时已经水平很高。至治(1321—1323)新刊《全相三国志平话》,可说是三国平话中最早的一个雏形,《三分事略》则是它改头换面的一个赝本。从史实走向小说,三国故事在晚唐北宋间的这个过程相当缓慢。《三国志平话》着力描写刘、关、张,取法于《水浒传》写英雄,两个不同的题材在长期流传过程中曾经相互交流和影

响。由平话本的五万五千字加工发展成约五十八万字的《三国志通俗演义》，在嘉靖元年（1522）刻印，宣告三国故事正式成书。书题“晋平阳侯陈寿史传，后学罗贯中编次”。据此，罗贯中是多次增订中的关键人物，最后由他写定。但嘉靖元年刻本，在某种意义上说可能只是抽象地存在，原书没有流传至今。清初毛纶、毛宗岗父子的《三国演义》，已在三百年来的流传中作为定本被人们接受。被窜改的李渔序和冒名金圣叹的序不会出自毛氏之手。可见，现在所见的《三国演义》，在毛氏之后又经过后人的增订。

号称四大奇书的另外三部，无一不经过同《三国演义》差不多的演变过程，这是中国小说史最基本的事实之一。故事流传早而成书却很迟，在世代艺人的流传中逐渐成熟，最后由某一文人改编写定　　本书把这种类型的中国古代小说和戏曲称之为世代累积型集体创作。它们都是在长期流传过程中经过不断的加工整理而成书，其优点和缺点，都很难由某一个天才或非天才的作家来负责。

《水浒传》故事初次成型当在元代。因为故事形成和成书是两回事，成书应迟于故事形成。《金瓶梅》原是《水浒传》系列故事的一个分支，后来它由附庸而成大国。《金瓶梅》和《水浒传》一样，都是在长期流传过程中形成的世代累积型集体创作，带有宋、元、明不同时代的烙印。《水浒传》的写定比《金瓶梅》早，但它们的前身——“说话”或“词话”的产生，却很难分辨孰早孰迟。与其说《金瓶梅》以《水浒传》的若干回为基础，不如说两者同出一源，同出一个系列的《水浒》故事的集群，包括西门庆、潘金莲的故事在内。从某些方面看，《水浒传》中西门庆和潘金莲的故事比《金瓶梅》早，从另外一些方面来看又可能相反。这是成系列而未定型的故事传说，在长期演变过程中出现有分有合、彼此渗透、相互影响的正常现象。

现存小说《西游记》--百回本，以华阳洞天主人校、金陵世德堂本为最早。它也经历了漫长的演变累积过程。玄奘的《大唐西域记》和他的弟子慧立和彦悰编写的《大唐慈恩三藏法师传》，为《西游记》的某些情节提供了虚构的依据。《西域记》和《法师传》若干史实的记载和宗教信徒的幻觉，客观效果同小说的艺术虚构相似。大约在玄奘身后六个世纪，杭州中瓦子张家刊行的《大唐三藏取经诗话》，是现存最早的以取经为题材的民间艺人传本。《西游记》和《封神演义》孰早孰迟，迄今尚无定论。假使两者的成书年代都已确切地考察清楚，雷同的片段也未必都是迟的因袭早的。因为两书都经历了长期流传过程，包括民间艺人说唱阶段在内。不能排除这样的可能性：如果它们在形成过程中彼此渗透，成书早的作品也可能受到成书迟的作品的影响，成书迟的作品的产生和流传，反而比成书早的作品更早。

中国古代个人创作的长篇小说，在以四大奇书为代表的世代累积型长篇小说带动下兴起。终于脱颖而出的个人创作和早已存在的世代累积型集体创作之间，还存在着同时兼有个人创作和世代累积型集体创作双重性质的作品，同一作品所包含的两类性质可能强弱比例很不相同，有的两者比例不相上下，有的则可能三七开或是相反。在个人创作兴起之初，很少存在绝对的纯而又纯的个人创作。我们说某一作品是个人创作，只是就大体而论，正如同无论世代累积型集体创作成分怎样大的作品，它都至少有一两位或更多的个人之手把它加以编集和修订。据此，我们把《绣榻野史》以及时代相近的一些作品，作为中国古代个人创作长篇小说兴起的标志。

现在所见可信的中国长篇小说个人创作，以吕天成的《绣榻野史》为最早，它成书于万历二十七年(1599)前后，是对《金瓶梅》的拙劣模仿。在《金瓶梅》中，富有现实意义的对社会黑暗的揭露和若干色情片段同时并存，《绣榻野史》却除了色情之外别

无所有，全书说不上有什么艺术性。如果说《红楼梦》表现了《金瓶梅》对后来小说的积极影响，那么《绣榻野史》却相反，是《金瓶梅》恶劣影响的一个实例。此后依然有世代累积型集体创作长篇小说继续成书问世，但个人创作已经出现，并正在逐渐加强它的势头。要着重说明的是，《绣榻野史》在上述中国古代小说发展的潮流中出现，它不是孤立的事物，领先并开拓个人创作长篇小说新时代的，不只是某一部小说。

《于少保萃忠传》已具有个人创作的明显特色，但它成书时代较迟，在 1611 年之后；《钱塘湖隐济颠语录》是隆庆三年(1569)刊刻，它类似个人创作，实际上是世代累积民间传说的汇编，"作者"很少有加工和润色。这两部作品都属于我国古代长篇小说的一个最大分支，即史传体演义小说。所有这类小说都从借鉴《三国演义》起步，从某一角度看，它们都是《三国演义》成功或不成功的模仿者。前者过实，后者则趋近怪诞，都没有像《三国演义》那样在虚实之间保持恰当的比例而取得成功。较有成就的首推《新列国志》和《隋唐演义》，前者有冯梦龙的加工，后者有褚人獲的改编。从余邵鱼、余文台到冯梦龙，他们作为出版商而从事改编，以至一定程度上创作历史小说的现象引人注目。模仿、因袭和引用同世代累积型的集体创作虽然相近，却不是一回事。在模仿、因袭和引用的后面可以影影绰绰地看出个人作家的创作活动。

在从模仿起步的较早的个人创作长篇小说中，引人注目的还有罗懋登的《三宝太监西洋记通俗演义》(1597)，简称《西洋记》，共一百回。前十七回以世代累积型集体创作为主，个人创作的成分虽然不能排除，但只占次要地位；后八十三回则以模仿为主，世代累积型集体创作的成分只占次要地位。全书既有前后一致的风格，也有各部分不太一致的表现，可能这正是各段故事来源不同所留下的痕迹。赵景深说《西洋记》的作者"好像写

童话一样”(《中国小说丛考·三宝太监西洋记》),实际上这不是童话,而是世代累积型民间说唱文学的特征。

中国古代短篇小说有两个源头:

文言短篇小说可以溯源于史传体和笔记小说,它们从《史记》发源,较多地以文言或接近文言的语言写成,作者是文人。白话短篇小说在明代独步天下,但从明初瞿佑的《剪灯新话》开始,文言短篇小说仍以微弱缓慢之势,一脉不断地发展,不仅成为通向清代《聊斋志异》和《阅微草堂笔记》的桥梁,也为兴盛于晚明的文人拟话本提供了大量创作素材。如晚明最出色的文言短篇小说家宋懋澄(1569—1622),他的《九籥集》中的《珠衫》、《负情侬传》原为纪实之作,而假托根据传闻写成,复经无名氏之手,演变为“三言”中的名篇《蒋兴哥重会珍珠衫》和《杜十娘怒沉百宝箱》,虽然这仅只是富有代表性的一例,但足见文言小说对白话小说的影响,是明代短篇小说发展的一个重要现象。作为大型文言短篇小说集,王世贞所编《艳异编》代表了另一种类型,它和白话短篇小说的题材也有互见现象。至于《情史》与“三言”、“二拍”的关系,更是为人关注。

白话短篇小说同长篇章回小说一样,在话本的影响下出现,它们和文言短篇小说的关系,不仅表现在大量从中取材进行白话改编,还在于它们中的一些作品本身就有较重的文言成分。如《通言》卷十的《钱舍人题诗燕子楼》、卷二九的《宿香亭张浩遇莺莺》以及《恒言》卷二四的《隋炀帝逸游召谴》。也可能它们都是宋元旧篇,成书较早。文人拟话本繁荣于晚明,是以话本为范式的短篇小说,为人们公认的拟话本这一指称,正是对这种形态的描述。就总体而论,冯梦龙的“三言”是以编纂宋元旧篇和明代流行的说话故事为主的话本小说集,其中可以确定完全是编者冯梦龙个人创作的,只有一篇《老门生三世报恩》,从这个意义上看,它又是文人拟话本的开始。与“三言”相反,凌濛初的“二

拍”在整体上是较典型的文人拟话本，陆人龙的《型世言》则由拟话本向个人创作跨进了一步。

白话短篇小说大盛于晚明，这是因为它雅俗共赏，适应了大众文化的需求，并给传播者带来了不小的经济利益。作为大众文化传播的使者，编纂者、创作者和出版家，更或一身兼几任者如冯梦龙，他们在其中起了巨大的作用。虽然道德说教是这类小说共同的宗旨，但广大的市场和出版效益无疑才是他们传播这类小说的重要动力。市场运作手段在他们那里已经比较成熟。《古今谭概》初刻时遭遇冷落，改名为《古今笑》后购者踊跃，“初刻”出版后“二刻”应市场之需草草推出，不过是其中的一二例而已。对这样的现象，我们今天并不难以想像。

晚明还有一类近年来被人们称之为中篇传奇小说的作品。它们以并不古奥的文言文为语体，篇幅长于短篇而短于长篇，被收载于明代坊间所刻的多种通俗类书中，作者则很少可考。现在可以追寻的最早作品，是元代旧篇《娇红记》。但《娇红记》显然不是纯粹的旧篇，而带有明代的气息。在它的影响下，晚明出现了《吴生寻芳雅集》、《龙会兰池》、《联芳楼记》、《钟情丽集》等一批同类小说。其实它们写的多半是才子佳人的世俗艳情，并没有多少传奇色彩，其表现形式则介乎话本和拟话本之间，正如它们的作者可能也介乎文人和艺人之间。

如上所述，小说戏曲在明代文学史中虽占有独特的地位和很大的比重，但并不意味着因此而可以抹杀传统诗文在明代文学中的成就和意义。然而不轻视它是一回事，对它的实际成就能否给予恰如其分的评价是另一回事。对明代传统诗文进行纵向比较在情理之中，但我们既不赞同由此而产生的对它的片面否定，也要尽可能避免走向一些人对它全面肯定的另一个极端。事实上，明代诗文中有许多值得玩味或重新探讨的问题。

明代是通俗文学洪流滚滚，而传统文学相对衰落的时期。

其实这种情况并不始于、也不曾中止于明代。客观地说，明代不过是宋代以后传统文学衰落史上的一环。在这样的环节中，的确没有产生像李、杜、韩、柳那样的诗文大家，但这只是事物的一面。另一方面，即令在寂寞冷落的衰季，局部也会出现蓬勃生机，甚至产生几个名家，这是明代传统文学的又一个客观实际。再者，从倡导复古的前七子领袖李梦阳，到反复古的公安派领袖袁宏道，明代传统诗歌从来也没有停止过向民间诗歌学习，这表明通俗文学与传统文学不仅不是对立的，而且传统文学往往主动地向民间学习，从另一个途径促进自身的发展，这也使我们必须从新的视角看待明代传统诗文。

宋濂、刘基和高启一向被作为代表，用来证明明初诗文的繁荣，但实际上他们都是由元入明的文人。宋濂以文章华国，载道颂圣，成为新一代正统文学的典范；刘基、高启的诗歌，则无复在元时风标。这时期名士鲜有善终，包括宋濂和刘基。以高启为首的吴中四杰皆死于非命，曾是诗文昌盛之邦的吴中文坛气象萧条，这是明初政治整肃的又一结果。吴中四杰入明后虽未辍于咏歌，但气韵格调蕴含着与朱明王朝开国盛世不和谐的悲音。需要区分由元入明的文人创作在精神意象上与此前相比有什么不同，而不是混为一谈；需要探究这时期文人身后的政治整肃对他们的创作究竟产生了多大的影响，而不只是就作品论作品。

此外，明代文学史上引人注目的文学复古运动，在明初即已掀起风潮，却往往为人忽略。作为整个明代文学复古运动的前浪，明初文学复古主要缘于传统文学自身发展的因素，同时也与这时期文人对新王朝盛世的认同有关。明初文学蔚然称盛，流派众多，复古也有种种观点和表现。但由于同处一个大环境，这些主张在多元化中呈现出趋同现象。明初文学复古的理论、实践、争议和弊病，对中晚明文学复古运动产生了明显的影响。

永乐以后，随着由元入明诗人的逝去，诗歌进入了明诗时

代——这个时代以"三杨"(杨士奇、杨荣、杨溥)官僚集团及其诗风的形成为始,虽然"三杨"诗风的性质一直没有得到切实的定位,它与杨士奇复古理论的关系也没有引起人们注意。"三杨"诗风在仁、宣两代承平盛世下出现,历来以空虚庸俗为人诟病,其实它的致命之疾不在歌颂太平盛世,而在千篇一律,缺少性情;"三杨"不能算作一个文学流派,而是一个官僚群体;他们的诗是君臣、同僚之间的唱和,算不上文学创作。"三杨"不像宋濂和刘基那样,以元朝旧人的身份,带着乱世的失意和对亡元的深刻体会进入明朝。他们可说是明王朝造就的人才,既没有对元末弊政的感受,也没有丧乱的经历,在太平时势中成为内阁官僚,并倡导了承平盛世的馆阁诗风。

李东阳和茶陵派崛起于传统文学衰颓、通俗文学尚未形成气候之时。李东阳在明代政坛和文坛上所处的特殊地位,使其诗歌理论和创作实践具有承前启后的意义。作为馆阁重臣,他在政坛、文坛上的地位与"三杨"相似,但他的文学成就以及对当时和后来的影响,则非"三杨"所能企及。他从理论上对馆阁诗风进行了全面总结,也有相当数量的馆阁制作。但我们今天要强调的却是他的另一面:他是明王朝造就的第一个有广泛影响的诗人,他的文论具有强烈的道统色彩,在诗歌创作上则主张学习汉、魏、盛唐。他作了一百首古乐府,又强调内蓄情志(《王城山人诗集序》、《赤城诗集序》),外兼比兴(《怀麓堂诗话》)。他三次走出馆阁,创作了不少实践其诗学观的优秀作品,它们是对"三杨"诗歌真情无存、兴象丧失弊病的有力反拨。前七子尊崇汉魏盛唐,显然来自李东阳的影响;他们的乐府诗"以我之情,述今之事"(李梦阳《驳何氏论文书》),说明李东阳的影响是积极的。李东阳对明代诗歌发展的推动,显然要大大超过他对馆阁诗风的因袭。他以馆阁重臣的身份执文坛牛耳近半个世纪,其故旧门生形成了活动持续数十年之久的茶陵派,对纠正馆阁文

风，开拓明诗发展道路作出了不可磨灭的贡献。

弘治、正德年间前七子登上文坛，文学复古运动继续发展，并出现了反对派，形成长达百余年的复古与反复古运动。作为明代文学史上第一个不依赖政治地位，而以自己的创作形成极大影响的流派，前七子对李东阳和茶陵诗派有所发展。《明史·李梦阳传》说李梦阳独讥李东阳萎弱不能算错，但他们之间并不是敌对的关系也是事实。这个流派以文必秦汉、诗必盛唐为旗帜展开复古运动，结果由矫正时弊的初衷出发，在某种程度上反而使积弊更深；他们的乐府诗以面向当代社会现实为主旨，应该加以肯定，但其文学理论以宗法秦汉盛唐自设门限，却没有多少新意。对这些情况不作深入的探究，难以对前七子的文学复古作出符合实际的评价。

从嘉靖二十八年(1549)李攀龙、王世贞、谢榛三人初会于北京，到万历十八年(1590)王世贞病逝，后七子在晚明文坛活动长达四十年之久。这个流派的形成和嬗变，是晚明文学史上一个至关重要的问题。作为李攀龙之后的文坛领袖，王世贞自身的文学创作实际与他所获得的盛名并不相符。从通常的视角不能够解答后七子为什么在晚明兴起，并保持如此长久的地位这个问题，必须着眼于他们兴起的政治背景。这个流派的形成，实以不满严嵩专权为共同的政治立场。王世贞对严嵩的抗争以及他在作品中对严嵩和当代政治黑暗面的种种批判，是他在当时享有盛名的真正原因，而王氏父子和后七子其他成员在严嵩当权时的遭遇，也在无形中提高了他们的声望。诸子初集时谢榛与李攀龙就在诗歌创作理论上产生了严重分歧，分歧主要是在复古法式上活用还是死学的问题，这与前七子中李梦阳与何景明的分歧有相似之处。然而不管他们之间的分歧有多大，其复古的方向是一致的。后七子中的一些人在模拟的格局中虽然有所突破，但文学创作总体成就并不高，这正是他们理论局限的

反映。

嘉靖初年，以反对前后七子为出发点，王慎中、唐顺之倡导诗规盛唐，文宗欧（阳修）、曾（巩），掀起了反七子的浪潮，归有光、茅坤也是其中的重要人物，这就是文学史上的唐宋派。这个流派在时间上出现于前七子之后，延绵与后七子同时。他们的文学理论与前后七子相同而又相违：以复古的方式反复古，使他们在本质上均属复古派，只不过仿效的偶像和法式与前后七子有所不同罢了。唐宋派在理论上既继承了古文家道统的积极面，也继承了道学家的消极面。他们对"道"的重视并不意味着对"文"的否定。他们提倡明理、应世，包蕴了对现实的关注，而在以王阳明、李贽为代表的反理学进步思潮兴起之时推崇邵雍和曾巩，游移于天理和人欲之间，则是他们落后面的主要表现。

万历年间，作为复古风气的强大反对派，袁宗道、袁宏道、袁中道举起了公安派文学革新的旗帜。以"三袁"为中心的反复古运动笼罩一时，有一个演而广之的过程。对前后七子剽拟恶习的批判，是公安派文学革新理论的基础。他们并不一般地反对向古人学习，而是认为不能斤斤计较于对其体格字句的恪守，要认识到变是文学发展的本质，从而师法古人的创新精神。公安派的文学进化论观点从根本上动摇了复古派的理论基础，有从源头上遏制在复古旗帜下行剽拟之实的实际意义。公安派主张独抒性灵，既是对文学内容，也是对形式的要求。以性灵说矫正剽拟，以进化论力拨复古，较之唐宋派，公安派对前后七子的批驳更加有力。公安派的文学理论并不是孤立的思想，它是当代进步哲学思潮在文坛上的表现。著名文学家如汤显祖、徐渭等也对他们产生了有形无形的影响。公安派文学理论的严重缺陷主要有两点：性灵说容易导致文学缺乏对现实应有的关怀；求新求变强调到极致，则容易导向对文学演变过程中继承关系的全面否定，从而限制了他们的创作成就。

与公安派同时而稍后的文学流派还有竟陵派。人们对竟陵派看法的差异,用天渊之别来形容并不过分。褒之者奉之为坛坫,贬之者斥之为“诗妖”,没有哪一个文学流派得到过如此截然相反的评价。过犹不及,绝对的肯定与否定都可能导致谬误的判断。在评价竟陵派时,我们不应被历史上这些截然相反的评价所困扰。竟陵派的文学理论,是对七子崇古复古主义与公安派宁今宁俗的反拨,但并未走出七子崇古复古和公安派矫枉过正的怪圈。在晚明诗文的流变上,竟陵派与公安派的关系比较微妙。一些学者把他们看作公安派反复古的同道,但事实并不完全如此。其代表人物钟惺对后七子追求复古和公安派力倡尚今皆不以为然,他甚至认为学公安派与学七子没什么两样,只怕其弊更甚(《与王稚恭兄弟》)。公安派的后期代表袁中道也曾明确地表示愿与钱谦益共同倡言击排竟陵派,语气甚为严厉(《列朝诗集小传》本传)。竟陵派的文学主张和幽情单绪、孤怀静寄的风格可以说完全走向了公安派的另一个极端。但钟、谭并没有高高在上的社会地位,所以他们对当代社会生活中祸及百姓的弊政感同身受,有所表现。遗憾的是,这类作品在竟陵派的创作中所占比例太少,它们的存在,并不能够改变这个流派在创作上险仄自闭的总倾向。

明代诗文流派众多,但每一个流派并不像一些人所认为的那样,从来就是一个统一的整体。他们的文学主张与创作实践,亦存在种种复杂现象。如前七子中李梦阳崇尚汉魏乐府,而何景明却更多地接受了唐代歌行和近体诗的影响,他们之间在复古方法上的分歧和争论也相当激烈,虽然这并不影响两人在复古这个目标上殊途同归。徐祯卿原是吴中文人的翘楚,后来却改弦易辙,投入前七子的阵营。后七子在形成和发展中曾经聚散离合,个中既有人事的纠纷,也有文学主张的分歧。前后七子虽然都倡导复古,但他们的具体复古主张并不完全相同。无论

作为一个流派还是其中的某些个人，不对前后七子嬗变的轨迹和理论与创作之间的关系进行相关的考察，将无法对明代诗文流变的一些现象作出合理的解释。在反对七子的阵营中问题也不简单，如唐宋派既反对七子，又与七子有某种相似之处；公安派和竟陵派既有反复古的共同倾向，又有文学主张和创作实际的明显差异。甚至在复古与反复古两个阵营之间，也存在交互影响的现象，而在复古与反复古阵营之外，还有一部分自由独立之诗人。在前七子复古风潮兴起前后，于谦、杨慎、吴中名士各以富于个性的创作，为文坛增添了一抹亮丽的色彩。后七子的复古主义风潮虽然足以笼罩一时，但反对派始终没有停止过对他们的批判——李贽、徐渭、汤显祖、张凤翼等在公安派、竟陵派之前，就对复古主义进行了批判。无论在理论上还是在创作上，他们都可说是反复古的先驱——这一切使中晚明文坛的现象更趋复杂。对这些情况进行考察，既要落实到各个具体的流派和个人，又不能丧失对全局的鸟瞰。

天启、崇祯两朝祸乱迭起，时世动荡。晚明社会风气的颓废曾导致了士风的堕落，明末改朝换代的大变乱，却激励了士人精神中积极的一面，明代诗文因而进入了一个创作兴盛期，闪耀着末世光华。传统散文立言载道，长篇鸿幅的体式，在明末多变动荡的时势中显得不合时宜，此前一次次复古与反复古的较量，已形成散文从内容到形式背离传统的趋势，小品文趁势兴起，成为明季文学的一个亮点。明末诗歌中最响亮的旋律无疑是爱国主义。在特定的历史背景下，模拟离奇之言、谑浪笑傲之体一时淹没，以陈子龙、夏完淳为代表的明末诗人的爱国悲歌惊天地，泣鬼神，为明代文学写下了浓重的一笔。

一浪接着一浪的复古与反复古运动，并不能从根本上全面扭转明代正统诗歌的衰颓，与此相反，民歌时调却在乡村和市井肥沃的土壤上发展起来，在明中叶以后形成蓬蓬勃勃、生机无限

的局面，以活色生香吸引了文人的目光。文人不仅收集整理民歌，还大加仿作，传统诗歌因而混合了朴实的泥土气息。其实早在前七子时代，李梦阳就把自己记录的一首民歌《郭公谣》编入诗集，并且加了按语："使人知真诗果在民间。"（《空同集》卷六）这首诗本身并不高明，但由复古派的领袖李梦阳收录，值得注意。

人们通常把非戏曲之曲称为散曲，这是不通之论。因为散曲（散套）本来是与曲牌联套体的戏曲相对的，是同一种性质的曲在歌场与舞台上的区别。而小令原是词学用语，虽然常在曲中借用，却并不贴切。我们把非戏曲之曲，包括支曲和套数在内统称为清曲，而不再采用含混不清的散曲这一名称。与元代清曲相比较，明代清曲在作家人数、作品数量上都更多，而且由于传奇戏曲声腔的发展带来了音乐上的新变。尽管如此，明代清曲的成就在总体上未见得可与元人相颉颃。局部的成就和某一阶段的繁荣或可继武前人，优秀的作品置之于元曲中亦可让人觉得不相上下，但仅以总额的对比就将它与元代清曲相提并论，是失之片面的估计和主观的拔高。数量并不一定意味着必然的突破与超越——当我们把它置于这种体裁的历史发展中来检验其真实价值时，这一点尤为重要。

一般文学史干脆把词拒之于明代文学的门外。我们并不否认，词在宋代蔚为大观，后人难乎为继。明人勉力为之，虽有几个词人可称，并无一二大家名世，遑论在整体上比肩宋人。明词有可读之作，少传世之篇；明代文人大多不致力于词的创作，鲜有专工此行者；南北曲兴盛，对词的传统造成强烈的冲击；与当时山歌时调的兴起同步，词至晚明，出现了民歌化的倾向——这些就是明词的实际。新颜依稀而并非整个一仍其旧，作为词史上的一环，似乎不宜不给明词一席之地。

钱基博和宋佩韦的《明代文学史》给八股文以专章的地位，

大概是受其影响,近年编写的诸多文学史,在明代文学中也多缀上这么一章。但八股文是具有固定程式的一种科举制艺,统治者变本加厉用它来禁锢士人的精神思想,使他们耗尽毕生心血而不自觉。即令其中有少数文章能令人拍案叫绝,把它们算做文学作品也很勉强。当然,如果从对明代文学的影响这个角度看问题,那另当别论。但把它作为明代文学的一体来大加褒扬,则为我们所不敢苟同,因此弃而不为它留下位置。

任何一部文学史都不可避免地存在编著者的主观倾向性。细大不捐的文学史似乎能够给人以完整的印象,但即令可以毫无节制地扩展篇幅,也还是难以做到囊括所有。因此,撰写者必须有所取舍。优胜劣汰的规律同样表现于文学发展史。即以作品而论,经历了无情时光大浪淘沙般考验而至今仍被公认的经典或佳作,自然应当成为文学史论述的主体,大同小异的作品则不值得一一罗列并细细加以评价。相反,对文学史的考察,本书并不忽略一些看似微小的迹象,因为其中可能蕴藏着某种转机或新生事物的苗头。以多种方法相结合,去探究明代文学现象并揭示明代文学发展演变的规律,是我们始终关注并努力达到的目标。我们竭力在文学个案与相关领域坚实的研究基础上揭示明代文学发展演变的规律,而不以本时期社会历史的分期或体裁的分类作为结构方式,并大体依据小说、戏曲、诗文自身发展演变的事实构建明代文学史的基本体系,以便比较清晰地描述明代文学进程的真实面貌。

文学本身的复杂性和文学史演变过程中各个层面、各种因素的集合与相互制约,决定了文学史研究的思路和方法,既不能没有一个主导思想,又不能单一、机械,而我们所处的时代,也提供了以多元方法进行学术研究的可能性。我们既着意避免因求新求奇而削足适履,也避免因求平求稳而抱残守缺。不论是传统的还是现代的,东方的还是西方的,只要是有利于学术研究深

化的方法，都不妨继承和拿来。要言之：(1)运用社会学批评方法而避免庸俗社会学倾向。全书不安排专门章节论述时代背景对文学的种种影响，在具体的分析和规律的总结中却不忽略它因人、因时、因地而对文学发生的作用。(2)以发展的观点看问题而反对机械进化论。如既看到由南戏发展为传奇是明代戏曲史的主流，也看到事实上在整个明代，民间南戏的创作和流传从来都没有中断；既看到昆腔从四大声腔中脱颖而出，也看到同时其他声腔仍在以一定的规模流行。(3)以文学个案研究为基础，资料考证与规律总结并行。如通过对"四大奇书"世代累积型集体创作成书过程的考察，去揭示明代小说发展的基本规律。(4)在纵、横比较中看发展，识本质。如重视同一文学体裁和同类作品在不同发展阶段因袭变革的比较、中国与西方小说戏曲发展规律和创作方法的比较。(5)对文学理论与文学创作实践之关系进行考察。如注意《金瓶梅》的创作方法与创作实际的关系、汤显祖戏曲理论与戏曲创作的关系、各个诗文流派文学理论与创作实践的关系。(6)文学鉴赏与学术研究并行。文学作品是文学史研究的基本资料，但它有自身独具的审美特质，只有鉴赏并发掘这种审美特质，而不仅只是把作品作为论据来看待，才能把握文学本体而不是偏离之。上述诸方面的结合能否使所谓文学史体系的建立在本书中落到实处？主观愿望与实际结果并不一定能时时、处处达到统一，这本文学史的情况也可能如此，望读者诸君正之。

最后，谈一谈在明代文学背景中三个值得注意的问题。

以儒家为中心的传统思想在中国前后传承，相当稳定，这是为人公认的事实。那么，对晚明崛起的反传统思想应当怎样理解？如李贽的《藏书·世纪列传总目前论》说："咸以孔子之是非为是非，故未尝有是非耳。"批判的矛头直指这位大成至圣先师。唐甄的《潜书·室语》说："自秦以来，凡为帝王者皆贼也。"这是

对“君为臣纲”的否定。《戴东原集》下编下《与某书》说：“后儒以理杀人。”五四时代的礼教吃人说源出于此。这些旗帜鲜明的反传统思想是不是还包括在传统文化之内？如果不包括在内，传统岂不成了不值一顾的破烂？如果包括在内，那还说得上是同一传统吗？在明代文学研究中，我们要对这些进步思想作出正确的评价，就要看到持论者与他们所批判的儒家学说仍然保持着千丝万缕的联系。李贽的“童心”（《焚书》卷三《童心说》）同孟子的“赤子之心”（《孟子·离娄下》）、“放心”（《孟子·告子上》）之间就有明显的传承关系。就进步文学而论，《牡丹亭》对礼教的批判作为特殊环境中的产物而被容忍，但杜丽娘在梦中和成为鬼魂后可以同柳梦梅成就好事，而还魂后就必须遵守礼教。单就这一情节而论，不妨说男女主人公并未违反礼教。《水浒传》对绿林英雄的赞颂和描写他们的忠义思想同时并存，《西游记》中的孙悟空奋起大闹天宫而仍然跳不出如来佛的掌心。要对这些作品作出恰当的评价，就应当看到它们在各自不同的方面已同传统思想决裂，或说是在某种意义上突破了传统思想的范畴，但在总体上我们仍然应当清醒地看到，进步思想并不妨碍它们仍然归属于传统文化。进步思想的出现，使传统文化在局部发生了质的变化，同时也使自己成为其中最可宝贵的组成部分。在今天的研究中固然不会有人看不到进步思想在明代文学中的影响和表现，可虑的倒是脱离实际的拔高。

由于小说、戏曲在明代文学史上所占的特殊地位，解释它们之所以兴盛于晚明的历史原因，资本主义萌芽说与市民说甚为流行。论者以为资本主义萌芽在明清者有之，在宋元者有之，也有人说在唐宋。如果以《史记·货殖列传》为例证，未始不可以提早到西汉。然而问题就来了：萌芽，顾名思义不是成长就是蔫黄，哪有延续上百年、上千年而既不成长，又不蔫黄的道理？英国工业革命由蒸汽机的发明和推广引起，而中国则早在《史记》

中就可以看到城市经济高度发展的记载。但无论是诸葛亮的木牛流马或是后世各式各样的“奇技淫巧”(《尚书·泰誓下》),都不可能掀起一场工业革命。城市商业经济的出现和发展,恐怕不能等同于资本主义萌芽。同样,中国古代是否真正形成过市民阶层也令人怀疑。并不是要抹杀商业经济和市民成分的存在,而是不能把微量扩大到超乎实际的程度。

还有封建社会的问题。欧洲的封建时代,一般认为始于公元467年西罗马帝国灭亡,延至1640年英国资产阶级革命。这个结论几乎为西方史学界普遍接受,其概念也被中国史学界套用。但中国和欧洲的古代文明,在彼此很少交往的情况下各自独立发展,从欧洲历史得出的结论可以自然而然地适用于中国吗?以欧洲历史而论,封建社会首先引人注意的是它的分封制。欧洲封建制(feudalism)源于普遍存在的封地即采邑,中国则在公元前221年由秦始皇建立郡县制,西汉曾倒退为封建制与中央集权分治的郡国并行制。在以后两千年的中国,中央集权制的国家愈来愈有威力,而分封制只保留了封建主个人或一家的政治、经济地位布局。就这一点而言,“封建”一词只适用于汉代以后很小的一部分领土。我们说的中国封建制,实际上指的是大一统的中央集权的君权专制。在西欧封建制下农民是没有独立身份的农奴,而中国自唐宋以来,农民可以参加科举考试而成为官僚,这在欧洲封建时代是难以想像的。以研究欧洲历史得出的结论往中国历史上硬套,这是以欧洲为世界中心的殖民主义老调。在此只是提出一些个人的看法,并不想改变学术界公认的说法,不过在本书中将尽可能不用这样的话语。

目　录

第一章　明初文学

洪武、永乐年间的文学，呈现出元明易代之初特有的风貌。带着对亡元和新王朝的复杂感受进入明代，是这时期文人特有的心理状态。朱明王朝在新朝初立时实施的政治整肃，浸染了士人文学的精神意象。宋濂以文章华国，成为新一代正统文学的典范，刘基、高启等人的诗歌，却无复在元时风标。诗文复古运动在这时期形成了一定的声势，文言小说则以旧的形式承载着新的感受复兴——瞿佑的《剪灯新话》出现于明初，形式上是唐人传奇的再现，其中迷离恍惚的爱情故事，却是元末乱离社会的投影。杂剧在明代并没有成为绝响，明初产生了朱权和朱有燉两个有成就的杂剧理论家和杂剧作家。明初文学继续发展，这不是某些外力所能够完全阻止的。

第一节　双子星座宋濂和刘基

在被朱元璋起用的元末文人中，宋濂和刘基是一对双子星座：作为上佐，刘基擅于武略，宋濂长于文韬；作为文人，宋濂以文章华国，刘基以诗歌名世，这是就他们成功的一面而言。另一面，同为浙东学派的理学传人，他们的命运和诗文创作也有许多

由相似文化环境而形成，因个人才质差异而不同之处。

明太祖朱元璋是皖北凤阳人，他倚靠皖北集团打天下，视为心腹之患的是陈友谅和张士诚，而不是元朝的武力。洪武三年六月他对宰相说："元主中国百年，朕与卿等父母皆赖其生养，奈何为此浮薄之言（按指群臣捷奏中的侈词），亟改之。"[①]洪武二年秋，大将军徐达向他请示元都收复后要不要穷追，他授以方略："出塞之后，固守封疆，防其侵轶可也。"（《明史》卷一二五《徐达传》）朱元璋连张士诚笼络的吴中文人也很少重用，这是他打击吴中名士，重用宋濂、刘基的深层政治背景。在用人上的这种取舍，可能连朱元璋自己都没有明确意识到。然而，这对明初文人的命运及明初文学的风貌产生了深刻的影响。

宋濂（1310—1381），字景濂，号潜溪，浦江（今浙江浦江）人，元末荐授翰林编修，辞之不受。有《文宪集》。刘基（1311—1375），字伯温，青田（今浙江青田）人，元宁宗至顺四年（1333）进士，曾任江西高安县丞、江浙儒学副提举、处州总管府判，旋即弃官隐居。有《诚意伯文集》。

宋濂在元代的科举之途并不得志，他完成了《诘（诰）华文》及《龙门子凝道记》的写作，这可以说是他对元末政治的清算。刘基比宋濂略为顺利，但在江西的出仕同样蹭蹬，因处理方国珍问题与上官意见不合而还乡。刘基写作《郁离子》十卷，以寓言形式对元末弊政进行揭露和批判，这是他投靠朱元璋的思想依据。

元顺帝至正二十年（1360），宋濂、刘基受吴王朱元璋的聘请来到南京，这时宋濂五十一岁，刘基五十岁。

宋濂入南京后为儒学提举，并由他教育皇子。明开国后宋濂主编《元史》，官至翰林学士承旨知制诰。晚年其长孙宋慎遭

① 详见《明史》卷二《太祖本纪》，中华书局1974年版。

胡惟庸案牵连，经皇后和太子力救，仍举家谪迁茂州，宋濂中途自尽于夔州。刘基几乎一到南京就跟随朱元璋征讨陈友谅，亲冒矢石，起了军师的作用。但是，他以浙东文士的身份参与朱元璋的一些重要谋划，自然引起了皖北集团的反感。先是李善长，后是胡惟庸，他们向朱元璋进谗言，诬陷他看上淡洋的一片坟地，为身后子孙飞黄腾达之资，这恰恰触动了朱元璋的猜忌之心。在大封功臣时，刘基虽被授予开国翊运守正文臣资善大夫上护军之职，并封诚意伯，但规定他不能世袭，后来又夺其俸禄，以致他抑郁而死。

宋濂长于文章，朱元璋多次夸他是开国文臣第一人[①]。对皇帝的忠心与他的理学修养、文学才能很好地结合在一起，适合新王朝文治的需要，成为一代文章的典范。宋濂不仅有专为颂圣而写的文章，如《应制冬日诗序》[②]、《恭题御制文集后》(《文宪集》卷一二)之类。而且，他无论为什么人写墓志铭和传记，笔锋一转，都可以归结为颂圣之词，来得十分自然。寓言式的文章，更表现了他颂圣的高明。如《抱瓮子传》(《文宪集》卷十)借隐者抱瓮子所谈灌畦之理喻为官之道：政乱则隐居山林，遇有道之朝则"蹶然兴起"。文末说抱瓮子果然立于朝堂之上，由"有道之士"应聘而自然转为颂圣。他的传记文有许多篇章是对贞妇、节妇、孝子、贤母的表彰，可见他在社会生活中对理学的推崇。不惟如此，宋濂的情感天地也被理学所规范。他和刘基都写过《松风阁记》，但宋濂尚理，刘基率性，两人笔势大不一样。宋濂由景入

① 《明史》卷一二八本传载宋濂"自少至老，未尝一日去书卷，于学无所不通。为文醇深演迤，与古作者并。在朝，郊社宗庙山川百神之典，朝会宴享律历衣冠之制，四裔贡赋赏劳之仪，旁及元勋巨卿碑记刻石之辞，咸以委濂，屡推为开国文臣之首"。

② 见宋濂：《文宪集》卷六，文渊阁四库全书本。本节引用宋濂诗文均出于此版本

理，明月之夜，松声到耳的赏心乐事，引发出他对“道”的感悟（《文宪集》卷二）。与宋濂不同，松风过处，刘基感受到的是“自然之音”①，作者与自然完全融为一体，而不仅只是一个普通的观赏者，更不以理性去观照景物。

宋濂的文章也并不都是对理学信条无所不在的体现。他既认为“载道之文，舍六籍吾将焉从”（《文宪集》卷二五《文原》），同时又说“世求圣人于人，求圣人之道于经，斯远矣。我，可圣人也；我言，可经也”（《文宪集》卷二七《萝山杂言》）。他的《秦士录》（《文宪集》卷二八）记载一位非儒非侠的秦士邓弼的言行，这些言行都处于他一生所信奉的儒家学说的对立面。他的《王冕传》（《文宪集》卷十）传主也很难说是一个传统的儒者，然而作者对他寄托遥深。如果宋濂像他文章中夫子自道的那样，是一个文以载道论的忠实信从者，这类文章就不应当出于其笔下。宋濂文章中的这种两面性，表现了他理学修养与真性情之间的矛盾。

宋濂的散文端平谨严，雍容典雅，但间或也有精警之文。《萝山杂言》“玩天人之理”，每则短小简洁，却含意深刻，颇有机趣。如其中一则：“人有奔走而求首者，或告之曰：‘尔首不亡也。’指以示之，泠然而悟。学者之于道亦然。”宋濂的散文亦不乏清新流丽之美，特别是一些描写景物的文辞，往往能打破载道之文的凝重板滞，给读者带来意外的美感。《桃花涧修禊诗序》对春色的描写就令人眼前一亮：“……夹岸皆桃花，山寒，花开迟，及是始繁。傍多髯松，人天如青云。忽见鲜葩点湿翠之间，焰焰欲然（燃），可玩。”（《文宪集》卷六）

宋濂长于散文，刘基则诗文俱佳而尤擅诗名。他为人慷慨

① 刘基：《松风阁记》，载《诚意伯文集》卷九，文渊阁四库全书本。本节引用刘基诗文均出于此版本。

任气，以才自骋，也和宋濂大不相同。他又强调经世致用，不似宋濂崇尚书卷。刘基认为“文之盛衰，实关时之泰否”(《诚意伯文集》卷一五《苏平仲文集序》)，这规律不仅适用于对一代文学的说明，也同样适用于对他个人创作的阐释。《项伯高诗序》(《诚意伯文集》卷七)说：“比五六年来，兵戈叠起，民物凋耗，伤心满目，每一形言，则不自觉其凄怆愤惋，虽欲止之而不可，然后知少陵之发于性情，真不得已，而予所怪者，不异夏虫之疑冰矣。”刘基在元代虽然科场得意，但仕途蹭蹬，沉沦下僚，对元末社会现实的深刻感受，使他写了许多有关民生疾苦的诗篇。抒发个人情怀的诗则奇气跌宕，词采飞扬。作为佐命大臣、开国元勋，入明之后朱元璋对刘基可说皇恩浩荡，他在明初的诗如同他的政治主张一样泼辣大胆。作于洪武初年的长篇歌行体抒情诗《二鬼》(《诚意伯文集》卷十)以天帝喻朱元璋，以两鬼喻自己和宋濂。写这首诗时，他和宋濂都以细故而遭贬谪，那是朱元璋为确立帝王权威而对文士实施的整肃。在这首诗中，他以丰富的想像刻画了天帝喜怒无常、忌刻偏执的形象。他已经领略了皇帝的高压手段，这时却仍然不思悔过，虽然措辞的口吻是“天皇圣明，臣罪当诛”。朱元璋推宋濂为开国文臣之首，刘基也表示赞同[①]。但是，在这首诗中他以自己为日神的守护者郁仪，以宋濂为月神的守护者结璘，可以看出他自视甚高并对皇帝的旨意颇有微词。《二鬼》的表现手法虚实结合，亦真亦幻。诗人把对现实政治和君臣关系的理解，包蕴在丰富奇特的艺术想像之中。从至正二十年(1360)宋濂、刘基应聘抵达南京，此后无论是政治命运还是文学创作，他们都与朱元璋有许多联系——君臣三人，特别是刘基与朱元璋在明王朝建立前后难分难解、恩恩怨怨的

---

① 《明史》卷二八五《张孟兼传》：“刘基尝为太祖言：‘今天下文章，宋濂第一，其次即臣基，又次即孟兼。’”

遇合与参差，都在《二鬼》中得到生动形象的写照。诗人根植于现实而出之以怪诞不经之笔，嬉戏中寓严肃内涵，奇情幻彩中挟清拔峻越之风。在中国古典文学作品中，以诗歌来生动形象地表现个人政治生涯的，首推屈原的《离骚》。刘基的《二鬼》在体制上虽然没有这般宏大，表现自身经历也不是那么完整，却是屈骚之后这类作品中不可多得的名篇。我们能够感觉到《离骚》对《二鬼》的影响，但后者对现实政治深刻的理解、概括和不落窠臼，自出机杼的手笔，同样令人感到新警。

随着政治压迫的日益沉重，刘基的诗风变得低回纤丽。在《犁眉公集》中，刘基早年飞扬雄奇的诗风虽非澌然无存，却已是风流末绪。他以比兴手法对其处境作了委婉曲折的诉说，如《墙头花》惕惕于"墙头花，红锦妒"（《诚意伯文集》卷一五），《长松梢》则声言"宁为朴樕茎，莫作长松梢"（《诚意伯文集》卷一五）。就连思乡的吟咏，也饱含着复杂的生之忧患，组诗《旅兴五十首》（《诚意伯文集》卷一五）直抒胸臆，诸如"守分"、"避祸"、"忧念"、"劳心"、"悲感"、"伤怀"、"嗟生"等语不时出现，可以想见他忧生惧祸的心境。高压政治下纷至沓来的幽忧，交织着老病带来的无奈，使诗人变得多愁善感："泪为看花落，愁因对酒多。"（《诚意伯文集》卷一五《漫成九首》）"忧思浩无际，起坐数更点。"（《诚意伯文集》卷一六《秋怀八首》）诗人孤独彷徨，满怀怅恨悲愁，这样的形象在这时期的诗歌中常常出现，与他理学传人的身份和经世致用的主张很不一致。如果说宋濂是主动顺应明王朝文治的需要而作载道之文的话，刘基这时期则淡漠于世事而关注个人内心的感受。新春没有给他带来生命的欢欣，却使他产生了"我发日已白，我颜日已丑"（《诚意伯文集》卷一六《新春》），"盛年难再得，芳意其蹉跎"（《感春六首》）的哀叹。秋叶的萎黄，更使他惊心于"懒随老共至，病与年相促"，"驽骀立早枥，敢慕骐骥逐"（《诚意伯文集》卷一六《秋怀八首》）。在伤老叹病中回首往昔，

生出的竟是"人生一世邯郸梦，老病无眠梦亦稀"（《诚意伯文集》卷一六《春日杂兴八首》），"萋萋芳草掩重门，几树斜阳照断魂"（《诚意伯文集》卷一六《遣兴》）的伤感。作为抒情背景，萧瑟之秋使刘基晚年的诗歌总有一抹悲凉的色彩。秋天的风霜雨露，枯树残菊，归雁飞鸿，黄叶逝水，与诗人的独特心境和时代气息互为表里，使《犁眉公集》给人的总体感觉衰飒感伤，论盛气与奇瑰，均不可与《覆瓿集》相提并论，而意象新巧如"泪随花雨落，点点在苍苔"（《诚意伯文集》卷一五《漫成九首》），"东风可是无情思，吹出新杨一树黄"（《诚意伯文集》卷一六《将晓》），恰是大气失落的表现。

第二节　吴中四杰的盛世悲音

朱明王朝天下初定之后，张士诚统治故地吴中文士的处境不妙。以高启为首的吴中四杰多死于非命，曾是诗文昌盛之邦的吴中文坛气象萧条。诗人们入明后诗歌的气韵格调，已大异于在元时的高迈远举，而蕴含着与朱明开国盛世不和谐的悲音。

吴中四杰是当时人比照初唐四杰，对高启、杨基、张羽、徐贲四个诗人的并称。可惜这仅只能作为一种形式上的比附，无论是开拓一代新风的气魄还是高张个性的豪迈，吴中四杰都比不上初唐四杰。《明史》卷二八五在《高启传》后附有其他三人的传记。

高启（1336—1374），字季迪，长洲（今江苏苏州）人。号青丘子，晚年号槎轩。他博学多才而诗名甚高，为吴中四杰之首，也是为人公认的明代第一诗人。《列朝诗集小传》（甲集）《高启传》说，元末张士诚占据吴地，他的参政饶介读了高启的诗大为激赏，"惊异以为上客"，但高启最终辞之而去，隐居青丘。至正二十七年（1367）朱元璋攻克苏州，张士诚灭亡，高启的胞兄及文友

杨基、徐贲、余尧臣等都被谪徙。洪武二年(1369)，高启被征召参加《元史》的纂修，次年授翰林编修，又受命为诸王之师。洪武三年秋，朱元璋擢升他为户部右侍郎，他以“年少不敢当重任”(《明史》卷二八五)为由坚辞不从，赐金放还家乡，再度隐居青丘，以教书为生。当时苏州知府魏观与高启相得甚欢。洪武七年，魏观因改修府第获罪，朱元璋以高启为魏观作《上梁文》为由将他连坐，腰斩于市，时年三十九岁。明代的史书没有一笔记载高启被害的年月，他的被害，可以看作朱明王朝对不为其所用的名士发出的公开警告。

高启著有《吹台集》、《江馆集》、《凤台集》、《娄江吟稿》、《姑苏杂咏》等，共计有诗两千余首。自选近半数，定为《缶鸣集》，景泰元年(1450)徐庸掇拾遗佚，编为《大全集》，清代金檀整理加注名为《高青丘集》。

高启早年的诗风高蹈远举、潇洒风流，融会诸家而在古近体上都达到了不低的造诣。他曾在《少年行》[①]中抒发“宝刀不敢将输却，明日沙场欲报恩”的豪气。但元末动乱的时局，并没有为他提供立身扬名的机遇。虽未居庙堂之高，他却关心着平民的疾苦：“长年牧牛百不忧，但恐输租卖我牛。”(《大全集》卷二《牧牛词》)“檐前缫车急作丝，又是夏税相催时。”(《大全集》卷二《养蚕词》)忧思表现出他对百姓的疾苦绝不是一种旁观的心态，《田家行》(《大全集》卷二)对农家苦难的感同身受，更不是一般文人都具有的。悲天悯人，空怀一腔豪情而不能有所作为，身处元末乱世的高启，以睥睨世俗的高远情怀，在《青丘子歌》(《大全集》卷一一)中刻画了一个遗世独立，“不肯折腰为五斗米，不肯掉舌下七十城”的自我形象。与诗人的自我形象相呼应，诗风豪放，

① 高启：《大全集》卷一，文渊阁四库全书本。本节引录高启诗文除另注明者外，均出于此版本。

气度浑厚，艺术境界不让前代歌行名家。

朱明王朝的一道征召令似乎给了高启一个机遇，他那张扬的个性也暂为收敛。很难相信这样的诗句会出于《青丘子歌》作者的笔下："诏预编摩辱主知，布衣亦得拜龙墀。"（《大全集》卷一四《奉天殿进元史》）他甚至连得到一袭赐衣也称颂不止，感恩不已（《大全集》卷一二《谢赐衣》），后来冷寓京师时仍念念于兹："是物春来典，唯存旧赐衣。"（同上卷《京师寓廨》）但吴中文士的背景，使高启在更多的时候感到压抑，他以隐喻的方式来表现这种心境。在他后期的诗中有一个耐人寻味的意象——背立美人：

> 欲呼回首不知名，背立东风几许情。
> 莫道画师元不见，倾城虽见画难成。[1]
>
> 秋千庭院闭青春，背立谁曾见得真。
> 莫道不言思忆事，欲言还说与何人。[2]

背立美人显然有弦外之音，是高启对朱明王朝的真实感觉。由此，人们不难理解他"书生只解弄口颊，无力可报朝廷恩。不如早上乞身疏，一蓑归钓江南村"（《大全集》卷一四《京师苦寒》）的牢骚，以及最终辞官归乡的行动。

高启诗以歌行和七绝见长，人明后他的诗艺更臻成熟。

《梅花九首》（《大全集》卷一五）无论在内容还是在形式上，都可以作为高启这时期近体诗的代表。这一组诗笔致轻灵，寄托遥深。诗人把梅花比拟为"美人"，她玉骨冰肌，似瑶台仙女下凡。"缟袂相逢"、"淡淡精华"、"云作伴"、"玉为魂"；"淡月微云

---

① 《大全集》卷一七《背面美人图》。
② 《大全集》卷一八《美人图》。

皆似梦，空山流水独成愁”——这细致的描写妙处不在形似，而在传神。梅即人，抑或人即梅？二者在诗人的妙笔下融为一体，再也不能分开。“雪满山中高士卧，月明林下美人来”一联是高启咏梅诗的灵魂，高远空灵的艺术意境由此产生。“高士”和“美人”原是两个各不相干的意象，诗人把他们写成若有若无的对应关系，美人映月，高士对雪，两者相得益彰，表现了诗人在苦闷中的精神向往。

奉诏入南京后所写的《登金陵雨花台望大江》（《大全集》卷一一），是高启后期歌行体的佳作。气势依然磅礴，但显然比《青丘子歌》多了一份郁塞牢落之感、沉郁苍凉之气：

> 大江来从万山中，山势尽与江流东。钟山如龙独西上，欲破巨浪乘长风。江山相雄不相让，形胜争夸天下壮。秦皇空此瘗黄金，佳气葱茏至今王。我怀郁塞何由开，酒酣走上城南台。坐觉苍茫万古意，远自荒烟落日之中来。石头城下涛声怒，武骑千群谁敢渡？黄旗入洛竟何祥，铁索横江未为固。前三国，后六朝，草生宫阙何萧萧！英雄乘时务割据，几度战血流寒潮。我生幸逢圣人起南国，祸乱初平事休息。从今四海永为家，不用长江限南北。

诗歌开篇即以宏大的气魄写长江滚滚东来、钟山如龙西上，江山相雄，形负天下的奇壮景观。以此为背景，继而推出“我怀郁塞何由开，酒酣走上雨花台”这心怀郁塞的诗人形象。“坐觉苍茫万古意”，诗人从这一横越时空的角度，把写景与怀古，现实与历史自然地融合起来，笔调遒劲，气势雄浑，悲怆之情激荡在字里行间。诗篇虽以称颂明王朝的一统天下作结，类似颂圣，但全诗苍凉牢落的基调使它有别于一般的承平颂歌，是身经元末

战乱的诗人对和平愿望的表达。全诗音节顿挫浏亮，笔触飞动有致，我们可以说它大有苏东坡歌行的风格，但就是在苏轼笔下这样的作品也不多见；我们可以说它像韩愈比较平易近人的《山石》一类佳作，健崛骏爽而没有韩愈的蹶张之病；我们也可以说它两者都不像，而是三位诗人各自把歌行体写到了极致。这样的诗本色当行，充分发挥了特定艺术形式的最大优势，分明表现了高启的独创性。

如果说高启以有明一代诗人之冠，而没有达到中国文学史上一流诗人所达到的境界，那么其遗憾主要在他具有大诗人的才性，却缺乏一个大家赖以成长的境遇和阅历。从三十三岁到三十九岁被害为止，高启在明太祖统治下生活了七年。虽然他入明后几乎做了皇朝的御用文人，但未必能对他的胞兄及密友在新朝的遭遇处之泰然，皇朝也不可能允许他吟啸自如。退隐后他只能从山川、台榭、园池、祠墓中寻找题材，写了一百二十三首《姑苏杂咏》。他在《序》中自嘲这“犹愈于饱食终日而无所用心”[1]。言外之意，不难想见。无论是在元末或明初，高启都没有太多的阅历和波折，突然飞来的惨祸，使他的生命终结于三十九岁。不像贬官、远谪、漫游那样让人历练社会，比起李白、杜甫、白居易、苏轼，他的见闻要狭隘得多，生命的历程也要短暂得多。何况就是在这样的范围内，他也不能奔放自由地进行创作。假若杜甫死于三十九岁，他那些脍炙人口的名作几乎都不可能产生。当然高启就是再活二十年，也未必能达到杜甫等人的成就。然而还有另一种可能，高启的个人才能因生命过早地突然终止而难以验证，但即令上述诗人再生，明初的社会环境恐怕也难以让他们纵情驰骋。

杨基（1326—1378?），字孟载，号眉庵，原籍嘉定洲（今四川

[1] 高启：《凫藻集》卷三，文渊阁四库全书本。

乐山)。杨基生长在吴中,九岁即能背诵六经。杨维桢客居吴中时,杨基曾以一篇《铁笛歌》[1]使杨维桢对他大为赞赏。元末杨基隐居于吴中赤山,曾在张士诚府中为记室,随即辞去。明初他曾为荥阳知县,被谪。后为江西行省幕官,又因罪被落职六年。复起官至山西按察使,遭谗削职,贬为输作,卒于工所。在四杰中,只有杨基没有死于横祸。但三次被贬谪,可见朱明王朝并未对他特加青眼。

杨基在吴中四杰中诗名仅次于高启,有《眉庵集》。杨基入明前的诗歌风格纤丽,入明后诗作多发低徊痛切之感。高启被腰斩,在杨基心中留下了极深的怆痛。他有一首《哭高季迪旧知》(《眉庵集》卷九),以"文章穷壤成何用,哽咽东风泪满巾"表达不能明言的隐痛。又有《梦故人高季迪》两首(《眉庵集》卷一一),情深意切,回味了当年与高启抵掌论诗的知音之乐。但朋辈凋零的伤感,是现实中最痛切的感受:

> 清歌一曲动梁尘,只忆当时泪满巾。
> 何况春归花落尽,眼前漂泊两三人。[2]

杨基的诗意象清新秀逸,如"嫩绿柔香远更浓,春来无处不茸茸"(《眉庵集》卷八《春草》),"雪更玲珑玉更温,春风入颊淡无痕"(《眉庵集》卷二《宜秋轩梅》)。他也喜欢以雕饰求新巧,如"晚树霜犹碧,秋花雨未黄"(《眉庵集》卷一六《秋斋杂赋五首》),"晚帘花掠燕,春水絮吹鱼"(《眉庵集》卷七《江村杂兴二十首》)。

张羽字来仪,生卒年不详。有《静居集》,仅录其诗而文不

[1] 杨基:《眉庵集》卷四,文渊阁四库全书本。本节引录杨基诗文,除另注明者外,均出于此版本。

[2] 《眉庵集》卷九《忆抱翠亭听歌示徐幼文余唐卿》。

存。他长于五言古诗和乐府歌行，诗风自然浑脱。据《明史》（卷二八五）本传，朱元璋很欣赏他的文章。徐贲（1335 －1393）（传同上卷），字幼文，号北郭生，工诗并擅长山水画，有《北郭集》。据《明史》本传，洪武七年他奉使晋、冀，归来有纪行诗数首，朱元璋悦，授给事中。张羽和徐贲也都曾在元末避乱乡野，在明初被起用。但朱元璋对张、徐两人诗文的欣赏，并没有使他们交上好运。两人入明后皆死于非命：张羽因坐滁阳王事被流放岭南，半道召还，他自知不免于死，自投龙江。徐贲在做河南左布政使时，因大将军出征过境犒劳不时而下狱死。

明初还有一些由元入明的诗人，如少年时作《白燕诗》而得名袁白燕的袁凯和杨维桢的弟子贝琼。但入明后袁凯以佯狂避祸，贝琼以磨灭个性全身，诗风衰颓，皆不足深论。

第三节　文学复古风潮初起

明代文学复古运动潮涌于中叶，但它早在明初就形成了一定的声势，这与经历了元末动乱的文人对新王朝盛世的认同和期望有关。如刘基在朱明王朝建立初期，上溯唐虞三代，轶汉、唐，窥宋、元，呼唤人们继承文统，写出与盛代辉映的“高文宏辞”（《诚意伯文集》卷一五《苏平仲文集序》）。林鸿《鸣盛集》的题名，亦隐含了诗学盛唐与国家气运如盛唐两重意义[①]。然而更重要的原因来自传统文学自身的发展趋势。明代以前，影响最大的文学复古运动是发生在中唐的古文运动，但它的性质与明代的并不完全相同。如果说中唐古文运动的出发点，首先是士大

---

① 《鸣盛集》刘嵩序：“今观林员外子羽诗，始窥陈拾遗之阃奥，而駸駸乎开元之盛风……然亦国家气运之盛驯致然也。谨题其集曰《鸣盛》，为之序云。”（见林鸿：《鸣盛集》，文渊阁四库全书本）

去振兴国势这一政治诉求的需要，那么，明代文学复古运动的兴起却更多地出于文学发展的内在原因。盛唐诗人创造的神话使紧接其后的宋人面对这座高峰感到迷茫，因而一面是《沧浪诗话》对汉魏盛唐的顶礼膜拜，一面是宋人独辟蹊径，创造了诗的理趣和词的辉煌。进入元代，戏曲大盛，传统文学的中衰之势已不可避免，元末诗歌缛丽之气弥漫时，复古风潮也激荡起来。

对明初文学复古影响较大的元末诗人是杨维桢。至正二十四年(1364)，他的门人章琬为其《复古诗集》作序曰："生于季世而欲为诗于古。度越齐、梁，追踪汉、魏而上薄乎《骚》、《雅》……此先生之作所以为复古，而非一时流辈之所能班。"[①]浙东派领袖宋濂为他作墓志铭说："吴越诸生多归之。殆犹山之宗岱，河之走海，如是者四十余年乃终……君遂大肆其力于文辞，非先秦两汉弗之学……"[②]王袆也在《练伯上人诗序》中宣扬杨维桢的观点："余尝闻之杨(维桢)公之言曰：诗当取材于汉魏，而音节以唐为宗也。"[③]由于杨维桢在元末文坛所处的宗师地位，他的复古论对明初文学的发展方向有一定影响。另一方面，闽中文人自宋代以来的复古活动在明初达到极盛。严羽和另一闽人真德秀，是中国文学复古运动史上影响深远的闽人。前者较早提出了完整的理论，后者编选了《文章正宗》。元末张以宁继承严羽的复古论，明初闽中十子接之。真德秀编选的《文章正宗》散文独取《左传》、《史记》、《汉书》，止于韩、柳；诗歌起于《康衢》、《击壤》，止于李、杜。有明一代，这个选本和闽中十子之一高棅编选的《唐诗正声》(在《唐诗品汇》的基础上编选)同为馆阁庶吉士的教

① 见杨维桢《复古诗集》章琬序，文渊阁四库全书本。

② 宋濂：《元故奉训大夫江西等处儒学提举杨君墓志铭》，《宋学士文集》卷一六，四部丛刊初编本。

③ 王袆：《王忠文集》卷五，文渊阁四库全书本。

科书，不难推想它们对明代文学复古运动的作用。但高棅的蓝本是元末河南襄城人杨士弘编选的《唐音》。《唐音》编成于至正四年(1344)，其《自序》云："夫诗莫盛于唐，李、杜文章，冠绝万世。后之言诗者皆知李、杜之为宗也……诸选非惟所择不精，大抵多略于盛唐而详于晚唐也。"[①]高棅的《唐诗品汇》因袭《唐音》体例而稍加变化，这是公认的事实。

上述情况表明，明代文学复古运动和理论的形成，经历了一个长期的、与正统文学之衰落同步的积累过程。明初文风尚承元末纤秾缛丽之习而未能显示新貌，因而以复古振文风的呼声亦未消歇。然而明初文学流派众多[②]，朱明王朝统一不久，文学尚维持着元末割据状态下以地域分野的形态。因此，明初文人不像中晚明复古派那样，便于以聚集京师的门生同僚为基础，形成有组织、有目的，使天下一时风从的声势浩大的文学复古运动，而表现为各地区文学流派既相对独立又相互影响，在多元化中有所趋同的复古现象：有的标举以情为诗，但同时也有人倡导继承道统，文以载道；有的主张转益多师，但同时取法汉魏盛唐的呼声也很高；有的要求师其意不师其辞，但同时掇拾词语意象的模拟风气已经形成。

宋濂和刘基都是浙东学派的理学传人。在文学观上，宋濂主张文以载道(《文宪集》卷七《白云稿序》)，并说"文之至者，文外无道，道外无文"(《文宪集》卷七《徐教授文集序》)。刘基则主张"美刺风戒，莫不有裨于世教"(《诚意伯文集》卷七《照玄上人诗集序》)，反对"吟莺花，咏月露，而无关于世事"(《诚意伯文集》

---

① 杨士弘：《唐音》，文渊阁四库全书本。

② 胡应麟《诗薮》曰："国初吴诗派昉高季迪，越诗派昉刘伯温，闽诗派昉林子羽，岭南诗派昉于孙蕡，江右诗派昉于刘崧。五家才力，咸足雄踞一方，先驱当代。"(胡应麟：《诗薮》续编卷一，上海古籍出版社1979年版，第342页)文渊阁四库全书《槎翁诗集提要》承此说，至今无异议。

卷七《王原章诗集序》)。他这种经世致用的观点与宋濂的文以载道观是一致的,宋濂说他们曾相约"同倡千古之绝学"①。

宋濂的复古论带有明显的道统色彩,他在《复古堂记》中提出要全面继承儒家之道②,并要求诗歌继承《诗经》、汉、魏、盛唐诗所表现的精神气质。《答章秀才论诗书》是一篇很重要的文章,它不仅宏观地勾勒了历代诗歌发展的轨迹,而且集中表明了宋濂的复古主张。他认为三百篇是诗之正源,而后汉魏为盛,盛唐最盛。他理所当然地认为应当取法汉魏盛唐,并正确地指出上焉者师其意,下焉者师其辞,"若体规画圆,准方作矩,终为人之臣仆,尚乌得谓之诗哉"!他也承认古人在学诗之初都难免有所沿袭,但最终目的是形成自己的风格③。和宋濂有所不同,刘基勾勒的诗文正统是唐虞三代—西汉—唐(李、杜、韩、柳)—宋(欧阳、曾、苏、王)—元(刘、许、姚、吴、虞、黄、范、揭)④。浙东另一文人朱右以先秦、西汉、唐、宋文为正统,认为《史记》、《汉书》"诚后世之准衡也"⑤,编《秦汉文衡》。他又采录韩、柳、欧阳、曾、王、三苏之作为《八先生文集》(书佚),唐宋八大家之名应肇于此。

宋濂的弟子方孝孺(1357—1402)以文章知名。他是浙江宁

---

① 《文宪集》卷三二《樗散诗序》:"予谓作诗必本于三百篇。自李陵专于五言,历代因之,鲜有复于古者。晋、魏之间虽有作者,音节韵趣亦有难于言矣。方与刘先生伯温同倡千古之绝学,适吴从善以其远祖墓铭求题,欣然援笔赋之。"

② 《文宪集》卷二《复古堂记》:"师古者宜取则于上,上贤者在古亦众矣,何独私于一家哉……古之人以道德为师者,有孔子焉,有孟氏焉。以政业居辅弼者,有伊尹焉,有周公焉。人而不为孔孟伊周,其学皆苟焉而已。予将复古,必如斯而后可。"

③ 程敏政:《皇明文衡》卷二五,文渊阁四库全书本。

④ 见《诚意伯文集》卷一五《苏平仲文集序》、卷六《王师鲁尚书文集序》。

⑤ 朱右:《秦汉文衡序》,《白云稿》卷五,文渊阁四库全书本。

海人，字希直，又字希古，人称正学先生。著有《逊志斋集》。宋濂在《萝山迁居志》(《文宪集》卷二六)中要求后代子孙以十世同堂的郑氏为师，方孝孺也有《家人箴》[①]十五首。他以"明道"(《逊志斋集》卷一二《时习斋诗集序》)为宗旨，敦论复古可说是青出于蓝。朱元璋死后，皇太孙朱允炆嗣位，方孝孺曾到南京任翰林侍讲。实际上他是复古改制的倡导者，如果皇太子朱标不死，燕王朱棣成功的可能性将大为减少，缺乏实际经验的方孝孺的复古主义可能会大显身手。但是，历史没有给他这样的机会。燕王兵入南京，方孝孺不肯为其起草登极诏书，被处死并灭十族(包括他的学生)。方孝孺深受老师宋濂的影响，他说"苟出乎道，有益于教而不失其法，则可以为诗矣"(《逊志斋集》卷一二《刘氏诗序》)。《苏太史文集序》提出"心会于神"(《逊志斋集》卷一二)，表明他对复古之道，即"法"的要求之关键是得其精神，而不是学古人形式的工巧。他推崇李白的天才造化，更敬仰杜甫学兼众长，自成一家[②]。他坚决反对盲目模拟，偶像崇拜："举世皆宗李、杜诗，不知李、杜更宗谁。能探《风》、《雅》无穷意，始是乾坤绝妙词。"(《逊志斋集》卷二四《谈诗》五首其一)。方孝孺好为古风。如果说"歌风台下春水黄，歌风台上春草碧。黄河之水日夜流，碧草年年自春色……"(《逊志斋集》卷二四《歌风台》)这样的诗句尚明显可见对李白的模仿，那么《江山万里图》意象清新、风格恣纵，已突破了摹本的框套(《逊志斋集》卷二四)。

王袆(1322—1373)字子充，浙江义乌人。明初征为中书省

---

① 方孝孺:《逊志斋集》卷一，文渊阁四库全书本。以下所引方孝孺诗文皆出于此版本。

② 《逊志斋集》卷二二《成都杜先生草堂碑》说:"少陵杜先生……敛所得于古人者，悉于诗乎寓。之其言包综庶类，凌跨六合，辞高旨远，兼众长而挺出……"卷二十四《吊李白》说"惟有李白天才夺造化，世人孰得窥其作。我言李白古无双，至今采石生辉光。"

掾史，参与编修《元史》，书成，官翰林待制。有《王忠文集》。王袆师黄溍而友宋濂，复古主张也与宋濂相近，他更为明确地推崇汉魏盛唐。《张仲简诗序》说："三百篇尚矣，秦、汉以下，诗莫盛于唐……至开元以后，久于治平，其言始一于雅正，唐之诗于斯为盛。"（《王忠文集》卷五）《浦阳戴先生诗序》说："三百篇而下，莫古于汉魏，莫盛于盛唐。"（《王忠文集》卷七）

和浙东文人不同，以高启为首的吴中诗人任情达性，他们不讲谈义理之学，也很少以师古为务。说到复古主张，只有高启的《独庵集序》较为集中。在这篇文章中，他提出了自己的主要诗学观点："诗之要三，曰格，曰意，曰趣而已……大自汉、魏、晋、唐而降，杜甫氏之外，诸作者各以所长名家，而不能相兼也……故必兼师众长，随事模拟，待其时至心融，浑然自成，始可以名大方而免夫偏执之弊矣。"（《凫藻集》卷二）格、意、趣是对诗歌体裁、抒情、审美的综合要求，要达到三者兼具的境界，必须兼师众长而不偏执一端，这是高启经过长期创作探索而得出的经验。吴中另一诗人王彝说他"言诗必曰汉、魏、晋、唐之作者，而尤患诗道倾靡……自返而求之古作者，独以情而为诗"，这是的论。但接着说"今汉、魏、晋、唐之作，其诗俱在。以季迪之作比而观焉，有不知其孰为先后者矣"[①]，则未免低估了高启兼师众长、自成一家的成就。四库全书《大全集提要》也未能正确地估价高启的复古理论和艺术实践，认为他"振元末纤秾缛丽之习，而返之于古"，以"拟似"兼古人之长，但"未能熔铸变化，自成一家"。就模仿而论，在艺术创作的起始阶段本来无可厚非，甚至可以说是正常情况，但这并不能产生真正的艺术品。从高启的一些诗，如《神弦曲》（《大全集》卷一）、《竹枝歌》（《大全集》卷二）、《见耕者》（《大全集》卷六）等，人们很容易认出陶渊明、刘禹锡，甚至李贺

① 王彝：《高季迪诗集序》，《王常宗集》卷二，文渊阁四库全书本。

的影子。但高启最终以富于创造性的作品显示了自己的个性。《大全集提要》既过高地估计了他对元末诗风的因袭程度，同样也失实地夸大了其复古倾向。高启从来没有为自己树立不可逾越的偶像，更不认为模仿是创作的极致，这与文必秦汉、诗必盛唐的复古主义不可同日而语，低估他的创造性是失之公允的。仅以乐府古诗论，高启在元末创作的《青丘子歌》(《大全集》卷一一)和在明初创作的《登金陵雨花台望大江》(《大全集》卷一一)等，都不愧为中国诗歌史上最具个性色彩的杰作。

明初倡言复古，可说以闽中诗人最力。闽人林鸿始以规仿盛唐立论，《明史》卷二八六《林鸿传》说"闽人言诗者，率本于鸿"。其实闽中诗人宗法盛唐的复古源头，更早可上溯到宋代严羽，在元末明初则有张以宁为继，然后才是林鸿。清代曹贞吉说"沧浪遗派攸归，除高棅、林鸿更有谁"[①]，可谓找到了闽中诗人复古之源。张以宁继承严羽的诗学理论，成为明代首开祖述汉魏，独尊盛唐先声的人物。他自言"尝手钞唐以上诗，由苏、李，止陶、阮，钞七言大篇，主李、杜二氏，近体专主杜。窃庶几志乎古也，然而学焉终未得其近似也"[②]，并多次表明独尊盛唐的态度："诗于唐赢五百家，独李、杜氏崒然为之冠。"[③]"后乎三百篇，莫高于陶，莫盛于李、杜。"[④]在复古方法上张以宁与高启所见略同，他认为"盖必极诸家之变态，乃能成一家之自得"。"非模拟摽掠以为似"、"非琢雕剞劂以为工"，"非切靡声病组织纤巧以为密且丽"[⑤]。他还以生动形象的比喻作了一番描述："如投盐于水，掬

① 曹贞吉：《沁园春》，《珂雪词》卷下，文渊阁四库全书本。
② 《送鲁伯理归省序》，《全明文》(2)，上海古籍出版社 1992 年版，第 109 页。
③ 《钓鱼轩诗集序》，《全明文》(2)，第 94 页。
④ 《黄子肃诗集序》，《全明文》(2)，第 92－93 页。
⑤ 《山林小景诗序》，《全明文》(2)，第 106 页。

而饮之，止见其味，无有盐迹。”[①]

林鸿字子羽，福清（今福建省福清市）人，生卒年不详。他是明初闽中诗人之冠。洪武初以人才荐举，授将乐县（今仍属福建）训导，历官礼部精膳司员外郎，不到四十岁就自请归乡。有《鸣盛集》。他和严羽诗法盛唐的复古宗旨被高棅奉为圭臬，编选《唐诗品汇》[②]，闽中复古论因而发扬光大。“神秀声律，粲然大备”，闽派文人对盛唐诗歌的总结不能说不高明，可惜眼高手低，他们只是停留于色象音节的模仿。模仿无论如何卖力，都不可能有所成就。李东阳说林鸿的诗“开卷骤视，宛若旧本”[③]，话虽说得有些尖刻，但的确一语击中了复古派的弊病。

明初复古之风在岭南诗人的创作中亦有所表现，其代表人物是孙蕡。孙蕡字仲衍，洪武初为翰林典籍，有《西庵集》。集中载拟古乐府若干首，它们抒写了诗人置身新王朝的感受。“妾家夫壻金陵儿，金陵正值繁华时。”这首《紫骝马》（《西庵集》卷二）从女性的视角，巧妙地描写盛朝京华风物。《上京行》（《西庵集》卷二）则由诗人的直接观感，极写“京华全盛日，江南巨丽时”。《牧牛词》（《西庵集》卷二）表达了诗人对恬美田园生活的期望：“朝出牛亦出，暮归牛亦归。牧牛如种树，贵在不扰之。放牛散食山下草，草香水甜牛易饱。”这些诗写得平易流畅，在诸多令人生厌的拟作中显出清新。岭南其他诗人的拟古之作不少，但像

---

① 《蒲仲昭诗序》，《全明文》(2)，第118页。

② 《唐诗品汇·历代名公叙论》：“论诗如论禅。汉、魏、晋与盛唐之诗则第一义也……故予不自量度，辄定诗之宗旨，且借禅以为喻，推原汉、魏以来，而截然谓当以盛唐为法。”《唐诗品汇·凡例》：“先辈博陵林鸿尝与余论诗……开元、天宝间，神秀声律，粲然大备。故学者当以是楷式。予以为确论，后又采集古今诸贤之说，及观沧浪严先生之辩，益以林之言可征。故是集专以唐为编也。”（上海古籍出版社，1982年版，第12、14页）。

③ 李东阳：《李东阳集·怀麓堂诗话》，岳麓书社1985年版，第534页。

李德的《留题郎步山庄》[①]那样分明拼凑古诗的不多。

刘崧(1321－1381)字子高,江西泰和人,他是江西文人之首,有《槎翁诗集》、《槎翁文集》。刘崧擅长古体,自成一格[②],却不议论复古。江西文人的复古理论以经学家陈谟(1305－1390)为著,杨士奇则是后继者。陈谟字一德,号心吾,又号海桑,有《海桑集》。他在洪武初年被征入京,宋濂和王袆曾请他留为国学师,而他引疾辞归。陈谟论诗并重汉魏盛唐而极推李、杜,主张去偏执,反剽拟。他批评当时的新学谈诗:"尊《选》者易唐,李、杜以为剩出;右唐者弱《选》,魏、晋几成绝响。"[③]《郭生诗序》把"掇陈言之靡靡者"讽为"时妆",并指出时人以模拟为尚,结果"致千首如一卷"[④]。陈谟并不反对模拟,而是强调贵在拟而未拟。即由拟形而入,最终要离其形而得其神。他的古诗多半自命题而较少承袭乐府旧题。不论古体还是近体,意象虽欠清新,却少陈词滥调,诗风典重平和。

明初文学复古的理论、实践、争议和弊病,对中晚明文学复古运动产生了明显的影响:其一,载道论在明末尚有遗响,陈子龙要求恢复诗歌关注现实的风雅传统[⑤],虽然在诗歌形式上他更擅长近体。其二,尊汉魏盛唐的倾向被中晚明复古派继承下来并绝对化。前七子以文必秦汉、诗必盛唐为旗帜,汉魏古诗同样

---

① 见《广州四先生诗》卷二,文渊阁四库全书本。

② 解缙《文毅集》卷一五(文渊阁四库全书本)《说诗三则》说,极力师古的乐府古调,"江右则刘崧擅场,彭镛、刘永之相望,并称作者"。

③ 《永言序》,《全明文》(2),第564页。

④ 《全明文》(2),第588页。

⑤ 如《李舒章古诗序》说:"自《三百篇》以后,可以继风雅之旨,宣悼畅郁,适性情而寄志趣者,莫良于古诗。"《诗经类考序》又说:"夫诗以言志,喜怒之情郁结而不能已,则发而为诗,其托辞触类,不及于当世之务,万物之情状,此其所以为本末也。"(见《陈子龙文集·安雅堂稿》卷一、卷三,华东师范大学出版社1988年影印本,第28、64页)

是他们师法的对象。他们的乐府诗总体成就高于近体，大概也是不争的事实。后七子基本继承了前七子的复古理论，创作则前期的谢榛以五言近体独步一时，后期的王世贞以乐府古风冠盖诗坛。其三，师其意不师其辞和拘挛掇拾词语意象两种学古法式的议论，在前七子形成“尺寸古法”[①]与“以有求似”[②]之争，在后七子则表现为李攀龙严守西汉、盛唐之“法”[③]与谢榛“不必塑谪仙而画少陵”[④]之争。这表明前期文学复古面临的法式问题，在中晚明依然是难以达成共识的焦点，同时复古派中的多数人在实践上模拟之风愈演愈烈，不可救药。

第四节　瞿佑和《剪灯新话》

史传体小说和笔记小说如六朝的《世说新语》和《搜神记》，是中国文言短篇小说的一个源头，唐人传奇为其滥觞。唐宋传奇之外，收录在北宋《太平广记》里的卷帙浩繁的作品，大都是委婉曲折、生动有致的文言短篇小说和简短的笔记小说。但在此后很长时期，文言短篇小说的创作近乎沉寂。瞿佑的《剪灯新话》在明初出现，可说是唐宋传奇的复兴。它同唐宋传奇一样语涉幽明怪异，爱情故事成为主要题材。

瞿佑(1347—1433)，钱塘(今杭州)人，字宗吉，号诚斋，又号乐全叟。元末局势动荡，张士诚时而叛乱，时而归顺，瞿佑的童

---

① 见《空同集》卷六二《驳何氏论文书》，文渊阁四库全书本。

② 见《大复集》卷三二《与李空同论诗书》，文渊阁四库全书本。

③ 李攀龙自己没有多少理论上的阐述，但王世贞在《李于鳞先生传》(文渊阁四库全书本《弇州四部稿》卷八三)里说他“以求当于古之作者而已”。在《艺苑卮言》(《弇州四部稿》卷一五〇)中又说他的文章“无一语作汉以后，亦无一字不出汉以前”，乐府则“无一字不精美，然不堪与古乐府并看，看则似临摹帖耳”

④ 谢榛：《诗家直说》，见《谢榛全集》，齐鲁书社2000年版，第762页。

年在流亡宁波中度过。

瞿佑幼有诗名，为比他年长四十九岁的元代著名文人杨维桢所欣赏，并受到他的影响。杨维桢既专攻《春秋》而又以香奁诗闻名，被讥为"文妖"[1]。青年瞿佑则既有《通鉴（纲目）集览镌误》（未见），又有《香奁八题》和《沁园春·鞋杯》。可见他在两个方面都受到杨维桢的影响。他又曾仿效元好问的《唐诗鼓吹》，编选了宋金元律诗一千二百首，名为《鼓吹续音》，他题了一首诗附在卷后，末句说"举世宗唐恐未工"，这也是杨维桢对他的影响。

瞿佑在二十岁时重到苏州，那是吴王张士诚覆灭的前一年，他刚好没有受到牵连而逃避了明王朝的惩罚。三十二岁时，瞿佑完成了文言短篇小说集《剪灯新话》。

洪武后期，瞿佑先后任仁和、临安和河南宜阳的学官。永乐元年（1403）他升为周王府的右长史，正五品。长史处理王府的政务，又负有辅导王爷的职责。周王是永乐帝的同母弟，居功自大，因向封地以外的一些府州县擅自发布公文而被告发。朝廷既对周王有所猜忌，又不愿被人看作兄弟相煎，瞿佑以辅佐失职罪而充当替罪羊，下狱后充军（编管）到塞外保安（今河北涿鹿），这时他已六十多岁了。在瞿佑七十四岁这一年，同被编管的友人胡子昂带了他保存的《剪灯新话》来访。次年，瞿佑写了一篇《重校剪灯新话后序》，而这位友人却因驻地兴和（今河北张北）失守死难。七十九岁时瞿佑从关外被召还，庆幸自己平安归来，他以乐全叟为号。1433年，瞿佑以八十七岁高龄去世。

《剪灯新话》完成于洪武十一年（1378），包括文言短篇小说二十篇，外加一篇自传性的《秋香亭记》。这部小说集的作者为瞿佑，是可以确定的，也有一些别的说法，但都难以成立。如都

---

[1] 王彝：《文妖》，载《王常宗集》卷二，文渊阁四库全书本。

穆的《都公谈纂》根据嘉兴周鼎的说法，认为《剪灯新话》原是杨维桢的作品。戴不凡的《小说见闻录》说他藏有明刊小说残本一册，收有《剪灯新话》中的小说五篇，其中《联芳楼记》作者阙名，《聚景楼记》署山阴瞿佑，《牡丹灯记》署元陈愔，《金凤钗记》署元柳贯，《绿衣人传》署元吾衍。戴不凡据此云“可证《剪灯》并非一人之作，实系编辑成书者也”。明人编辑小说常随意署名，今存《剪灯新话》有多种明本，均题瞿佑著，仅据以上证据，似难撼动成说。

《剪灯新话》的题材可能有这样一些来源：

自序说：“余既编辑古今怪奇之事，以为《剪灯录》，凡四十卷矣。好事者每以近事相闻，远不出百年，近只在数载，襞积于中，日新月盛，习气所溺，欲罢不能，乃援笔为文以纪之。”这是说二十篇作品大都以真实的“近事”为依据，即便有的夹杂着鬼神怪异之谈，作者也是将它们作为真人真事来叙述的。艺术虚构往往由无意的、以讹传讹的失真而形成。集中一些精彩的爱情故事，如《金凤钗记》、《联芳楼记》、《牡丹灯记》、《渭塘奇遇记》、《爱卿传》、《翠翠传》可能都是如此。

另外的题材可能是就前人的文献而加工，如《水宫庆会录》之于旧题苏轼《仇池笔记》卷下的《广利王召》，《天台访隐录》之于陶潜的《桃花源记》，《永州野庙记》之于陆龟蒙的《野庙碑》，《金凤钗记》的主要情节则明显地雷同于《倩女离魂》。

有的题材似来自瞿佑自己的经历和情感。瞿佑的词曲集《乐府遗音》里有《一剪梅・舟次渭塘书所见》。词云：

> 水边亭馆傍晴沙，不是村家，恐是仙家。竹枝低亚柳枝斜，红是桃花，白是梨花。
>
> 敲门试觅一瓯茶，惊散群鸦，唤出双鸦。临流久立自咨

嗟，景又堪夸，人又堪夸。[1]

小说《渭塘奇遇记》的青年男女主人公和他们的爱情故事在这里已是呼之欲出了。瞿佑《归田诗话》卷中《三高亭》与小说《龙堂灵会录》为伍子胥抱不平，也是一脉相通的。松江渭塘和吴江三高亭都离作者的家乡不远，小说和《乐府遗音》中的[一剪梅]以及《归田诗话》关于三高亭的记载，可能是同时的作品而略有先后。

《乐府遗音》中的《木兰花慢·金故宫太液池白莲》云"记前朝旧事，曾此地，会神仙"，以及别的句子的句法，同小说《滕穆醉游聚景园记》或相同或相近。《剪灯新话》完成于作者三十二岁时，金故宫无论指明代的燕京或南京（开封），据现存的记载，瞿佑都没有去过，而南宋故都的聚景园却近在他的家乡。显然，瞿佑是借他家乡的景色来描绘金故宫了。也许正相反，是金故宫引起了他的乡思。正如小说中的滕穆凭吊宫妇卫芳华的祭文所说："中原多事，故国无君。抚光阴之过隙，视日月之奔轮。然而精灵不泯，性识长存。"（《滕穆醉游聚景园记》）归根到底，还是那一缕凄婉的怀旧之情，身在明初而怀念动乱之前元末那一段承平生活。瞿佑年少多才，杨维桢、凌彦翀、邱彦能、吴敬夫等元朝遗老都和他为忘年交，这加重了作品追忆旧时代的感伤情调。

带有自传和非自传色彩的作品是如此协调地融合在一起，也是《剪灯新话》获得成功的一个秘诀。附于《剪灯新话》后面的《秋香亭记》是一篇缠绵悱恻的自传体爱情小说，悲欢离合、迷离恍惚的情调同样弥散于其中。男主人公商生是作者借孔门弟子商瞿为自己取的化名。女主人公的原型采采是已故诗人杨载和瞿佑祖姑的孙女儿。他们两小无猜，从小就被家人看作佳偶，后

[1] 《全明词》，中华书局2004年版，第167页。

来却因战乱而离散。采采出嫁后仍然不忘旧情，商生同样如此。采采随丈夫移居南京后，仍不时给商生寄诗表达情意。瞿佑到苏州，也是为了重温旧梦。恍惚迷离的爱情成为基调，而诗词则是必不可少的穿插，《剪灯新话》的这个特点，可能与瞿佑这段经历有关。

《剪灯新话》传颂的不是科第中人和北里名媛之间的风流韵事，而是兵火之余发生在风光如画的江南水乡的如梦如幻的悲欢离合。它不是旧传奇的简单复活，而带有元末明初特定社会背景的印迹。诚如《秋香亭记》中采采寄商生的诗所言："好姻缘是恶姻缘，只怨干戈不怨天。"同一般想法不同的是，它没有民族矛盾的烙印，而对昔日殷实的江南城乡含着脉脉温情。元末明初的遗老遗少，怀有与任何朝代遗民相同的兴废交替之感。包括瞿佑在内，这时期文人同明末清初的文人简直就很少有差别，尽管民族背景大异。

《剪灯新话》情节曲折，故事离奇，作者在《自序》中说："所记之事皆可喜可悲、可惊可怪者。"其爱情名篇莫不如此：兴娘死后借其妹庆娘之体还魂与兴哥幽会、私奔，又让庆娘替自己再续前缘(《金凤钗记》)；王生与酒肆女梦魂缠绕，终成连理(《渭塘奇遇记》)；金生千里寻妻，二人精魂超越权势的阻隔而相伴于泉壤(《翠翠传》)；绿衣人前生因眷恋赵生而死，死后一灵不泯，践前世之约(《绿衣人传》)……故事大多引人入胜，但《剪灯新话》打动读者的魅力并不在这里，而是在离奇的背景下，男女主人公对爱情的执著不渝。人们通常看重的小说情节艺术，在这里已退居次要。

唐宋传奇的女主人公大半假借女仙、名妓、公主等特殊身份以超越礼法的束缚，《剪灯新话》虽也十之八九言涉怪异，但作者以易代之际的乱离和感伤为背景，解脱因袭的约束，手法虽异，目的则同。作者未必意识到这一点，但效果并不因此而减弱。

所以，作品中恍惚迷离的情调，并不能掩盖女主人公身上的现实色彩和对爱情超越死生的热烈追求。在《牡丹灯记》、《绿衣人传》、《渭塘奇遇记》三个凄婉的爱情故事中，女主人公不论身处生死幽冥、不论身份如何悬殊，她们对所爱之人生死与之的情怀是同样热烈，同样可歌可泣。

《剪灯新话》以文言写成，浅近而不鄙俚，浓艳而不刻露，与言情的题材十分吻合。同时，作品也不乏意致深婉之笔，如《秋香亭记》中商生与采采嬉戏时商氏之语，以及对中秋之夜商生与采采同游的描写。文中常插入一些诗词或骈文，但适可而止，并不令人生厌。不考虑其内容的需要而片面地指责其文笔冗弱，有失公允。

《剪灯新话》以它特有的诗情画意见长，因为瞿佑本身就是一个诗人。他的诗风绮艳，情调缠绵悱恻，《剪灯新话》也不可避免地受到这种风格的浸染。但是，它的成功绝不是以"闺情"、"艳语"取悦时人的结果。这部小说深人后世、远达邻国的广泛影响，远非同时文学名流所能望其项背。

在瞿佑的《剪灯新话》成书四十多年后，永乐年间出现了李昌祺的《剪灯余话》，间隔很久，万历年间又出现了邵景詹的《觅灯因话》，它们都以《剪灯新话》为模仿对象。《剪灯新话》的影响远不止于文言小说，在它的二十篇作品中，《金凤钗记》、《翠翠传》、《三山福地志》被改写为拟话本编人"二拍"。模仿它的《剪灯余话》和《觅灯因话》，也为晚明拟话本提供了素材。在戏曲中，沈璟据《金凤钗记》改编成《坠钗记》传奇，《联芳楼记》有南戏《兰蕙联芳楼记》，《渭塘奇遇记》有无名氏的杂剧《王文秀渭塘奇遇》和叶宪祖的杂剧《渭塘梦》，叶宪祖又把《翠翠传》改编为杂剧《金翠寒衣记》，《绿衣人传》则被周朝俊改编为《红梅记》传奇，在昆剧、京剧、秦腔和其他地方戏中一直被作为保留剧目。王世贞

编辑的文言短篇小说集《艳异编》[①]，也收录了《渭塘奇遇记》、《绿衣人传》、《金凤钗记》等。

上述作品是《剪灯新话》在明代文学中遥远或不算遥远的回响。在邻国，《剪灯新话》也有很大的影响。

首先是在朝鲜。金时习的《金鳌新话》模拟瞿佑的《剪灯新话》，这是无可否认的事实。明治十七年（1884）日本东京梅月堂刊本《金鳌新话》卷首有《梅月堂小传》，据小传，金时习字烈卿，号梅月堂，光山人，后削发为僧。《金鳌新话》当作于作者三十一岁到三十六岁隐居金鳌山时。据朝鲜史书记载，他的生卒年为1435—1493年。

最易见出《金鳌新话》来源于瞿佑《剪灯新话》的是《龙宫赴宴录》，这是瞿佑《水宫庆会录》的套用，人、地都由中国换成韩国。结构雷同，原作新构宫殿改为营建佳会阁，迎请人间文士到龙宫（水宫）撰写上梁文，上梁文各以东、南、西、北、上、下为韵也一样。另外两篇《万福寺樗蒲记》和《李生窥墙记》都写才子和女鬼的情缘，这两个爱情故事都以诗词传情，以战乱为背景，而这两点正是《剪灯新话》爱情故事的特色。

在《剪灯新话》出现大约一个世纪后，越南有了阮屿仿作的《传奇漫录》。同《剪灯新话》一样，《传奇漫录》全书二十篇，分四卷。《项王祠记》为项羽翻案，连“项王语塞，面色如土”也模仿《剪灯新话》的《龙堂灵会录》：“相国面色如土，不敢出声。”当然，

---

① 《艳异编》原本未见，今存明刊本，正集四十卷，续集十九卷，题《新镌玉茗堂批选王弇州先生艳异编》。书前有署“玉茗居士汤显祖题”的“叙”，日期为“戊午天孙渡河后三日”。戊午为万历四十六年（1618），汤显祖已在两年前去世。此序及所谓“玉茗堂批选”，显然是伪冒。王世贞的《弇州四部稿》卷一一八致徐子与（中行）的信可证王世贞是这个集子的编者：“仆所为《三洞记》，足下试观之……《艳异编》附览。”王世贞游览宜兴三洞在嘉靖四十五年（1566）九月，当时他四十一岁，而徐中行因亲丧回到浙江长兴原籍，《艳异编》当成于此前不久。

像这样有迹可寻的模拟痕迹并不太多。带有创造性的模拟不会是简单地依样画葫芦。同是龙王水府的故事,《龙廷对讼录》大异于《剪灯新话》中的《龙堂灵会录》;同是荒祠野庙,《伞圆祠判事录》并非《剪灯新话》中的《永州野庙记》可比;同是世外桃源,《徐式仙婚录》、《那山樵对录》都不像《剪灯新话》的《天台访隐录》那样不关男女私情。

《剪灯新话》在日本流传是由于朝鲜金时习《金鳌新话》在1658年附以训点(即加上假名训读),在日本出版,明治十七年(1884)又有东京梅月堂刊本。《剪灯新话》在庆长年间(1596—1615)刊行了活字本四卷。《剪灯新话》中的《牡丹灯记》又由僧侣浅井了意(约1611—1690)改编成《牡丹灯笼》,收在《伽婢子》中,于1666年出版。按照瞿佑的原作,故事发生在元宵节,为了切合日本的风俗,《伽婢子》所收的《牡丹灯笼》改为发生在中元节,一称盂兰盆节。在《伽婢子》刊行之后两百年,说唱艺术家三游亭圆朝(1839—1900)成功地将《牡丹灯记》改编为说唱《牡丹灯笼》,一时风行日本,大多数人都不知道它是瞿佑《牡丹灯记》的改编。当时日本的说唱艺术形式,有一种是以讲史为主的讲释,另一种是以街谈巷语为主的富有人情味的说唱,被称为"咄",它在歌舞伎的影响下快速地成长,圆朝就是江户时代杰出的咄家之一。1885年圆朝表演的《牡丹灯笼》有了书面速记本,它在《大和新闻》上发表并受到热烈欢迎。坪内逍遥(1859—1935)等杰出作家乐于以圆朝的文学语言作为新小说的模板,这是中日文化交流史上少有的成功范例①。

《剪灯余话》是明初模仿《剪灯新话》成就最高的作品。作者李昌祺(1376—1451),名祯,以字行,庐陵(今江西吉安)人。永

---

① 此段由日本神奈川大学铃木阳一教授以汉语撰写的论文《牡丹灯记在日本》缩写而成,谨致谢。

乐二年进士，选庶吉士，参与了《永乐大典》的编修。他官至河南布政使，廉洁宽厚，深得民心。正统四年(1439)致仕，家居二十余年，景泰二年(1451)卒。《剪灯余话》既以模仿为务，自然在内容和体式上没有多少创新。但其中也有写得不错的篇章，如《芙蓉屏记》、《贾云华还魂记》。它们为拟话本所改编，《芙蓉屏记》被《初刻拍案惊奇》改写为《顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏》，《贾云华还魂记》被《西湖二集》改写为《洒雪堂巧结良缘》。这些篇章感情饱满，叙事婉曲或许与《剪灯新话》相仿，但瞿佑小说中由迷离恍惚的时代氛围、江南水乡的清丽风物，以及优美凄伤的情调和诗一般的语言熔成的艺术美感难以再现。

明初还有一些文言短篇小说，它们都具有明显的传奇色彩，作者则多不可确考。林鸿的小说《梦游仙记》以纪实的形式写传奇故事，据开篇所纪，作于辛酉(洪武十四年，1381)。作者以自身客游长华洞为叙事角，描写梦入仙境，与瑶华洞主之女芸香的一段奇遇。文笔不涉猥亵，只写到林鸿向芸香示爱就被惊散，却借华阳洞主职掌下界文衡，编录《霞光集》以备上帝观览之事和芸香之口来穿插自己的诗作，大概这才是作者写这篇小说的主要意图，男女之情反而显得并不重要。小说文笔洗练华美，比喻清新贴切。赵弼字辅之，号雪航，原籍四川，永乐初以明经授翰林院儒学教谕，家住汉阳。有《效颦集》三卷，约成于宣德三年(1428)。《四库全书总目》说"是编皆纪报应之事，意寓劝惩而词则近于小说。"集末《自序》说效法洪景卢、瞿宗吉(佑)，故如此题名。小说以传记为体，如《续东窗事犯传》、《青城隐者记》。

第五节　朱有燉与杂剧的新变

相对于元代，明初杂剧不仅创作量明显下降，而且多为宫廷剧的展演或传统剧的改编，很少直面现实。杂剧失去了在元代

贴近现实的鲜活生命力,也就不可能如元代那样盛行于民间。但是,它并不像人们一向所认为的那样衰微,也没有完全成为案头之作。傅惜华的《元代杂剧全目》收杂剧五百五十本,而同是他编的《明代杂剧全目》,收明代杂剧五百二十三本。可见杂剧在明代走了下坡路是事实,但从数目上看,远不到论者所说的那个程度。杂剧由书会才人手里转到文人笔下,演出情况可能逐渐被忽视,但它始终没有离开剧作家的创作视野。在明前期近百年间,传奇兴起之前,北杂剧仍然是活跃在剧坛上的主要剧种,并在南戏的影响下,于迟缓的发展中表现出一定的新变。直到晚明,杂剧的创作和演出仍在变化中延续。

明初杂剧有所作为的是两个藩王——明太祖第十七子宁献王朱权和明太祖之孙周宪王朱有燉。特别是朱有燉,他的杂剧代表了明初杂剧的成就,也显示了明初杂剧流行的一般趋势和新的变化。从《诚斋乐府》三十一种可见,朱有燉以藩府的财力和他罗致的才人,使杂剧的演技和舞台布景得到前所未有的提高。

朱权(1378—1448),明太祖第十七子,洪武二十四年(1391)封于大宁(今河北省平泉一带),谥号献,世称宁献王。大宁是一个军事巨镇,与燕王朱棣的封地相邻。朱权以善谋著称于诸王,拥重兵镇守大宁,骑兵皆骁勇善战,但他仍觉得受到燕王的欺凌。燕王起兵,以诡言陷朱权于其军中为他草檄,并约以事成后中分天下。但燕王即位,不仅自食其言,而且对朱权有所压抑,在永乐元年二月将他改封为南昌王。不久有人告朱权巫蛊诽谤之罪,虽因查无实据未被惩处,但朱权至此不问世事,韬光养晦,构筑精舍,鼓琴读书。仁宗即位,对他的控制稍有松弛,但行动仍不自由。朱权与文士交往,托志高远,自号臞仙,著书数十种。又自号大明奇士、涵虚子、丹丘先生。

朱权在戏曲上的成就有杂剧创作,也有曲学著述。他的杂

剧十二种，现存两种：《大罗天》、《私奔相如》。《大罗天》全名为《冲漠子独步大罗天》，叙吕纯阳、张紫阳奉东华帝君之命点化冲漠子的故事，是神仙道化剧。冲漠子和丹丘真人都是人道者的名号，带有明显的自我想像成分。《私奔相如》全名为《卓文君私奔相如》，演男女之情。这个出自《史记·司马相如列传》的题材，向来为文人喜好，此前有多种杂剧，但都没有流传下来，朱权这本杂剧大概集其大成而比较完整地敷演了这个故事，曲词古朴雅丽。

朱权的杂剧全承金元余绪，值得注意的是他的《太和正音谱》在戏曲史上的重要影响，这是《录鬼簿》之后模拟它的一部曲学理论著作。《太和正音谱》的内容大致可以分为曲（包括戏曲和清曲）、戏曲史料、戏曲理论三个部分。《音律宫调》在全书中最有特色，它对各宫调 335 个曲牌的平仄分析和引用的原文，可以作为现存剧本的参照校勘之用。史料部分载有戏曲流派、脚色源流、历代善歌者的事迹。理论部分是对各种体式流派及戏曲家艺术风格的品评，如“马东篱之词，如朝阳鸣凤”[1]；“王实甫之词，如花间美人”[2]。这类评论虽不尽切实，却因简约形象而影响甚大。《太和正音谱》在整体上使人觉得失之谨严，但有其不可替代的戏曲文献价值。

朱有燉（1379—1439），号诚斋，明太祖第五子周定王朱橚的世子。袭封周王，谥号宪，世称周宪王，为世子时即协理藩事。《明史》（卷一一六）《朱橚传》载其“好学能词赋”，“辟东书堂以教世子，长史刘淳为之师”。在父亲的影响下，朱有燉多才多艺。周王府有自己的戏班，洪武十一年（1378）朱橚由吴王改封周王，十四年他至开封藩府时，朱元璋赐二十七户乐户相随，以此为基

① 《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏曲出版社 1959 年版，第 16 页。
② 《中国古典戏曲论著集成》（三），第 17 页。

础,周王府的戏班逐渐发展,颇具规模。朱有燉成为明初成就最高的杂剧家,与周王府伎乐兴盛的环境不无关系。

据明代佚名的《如梦录・节令礼仪纪》:"至十五日,上元佳节……诸王府、乡绅家俱放花灯,宴饮。各家共有大犁(梨)园七八十班,小吹打二三十班……"清人常茂徕注:"周王府旧有敕拨御乐,男女皆有色长,其下俱演吹弹、七奏、舞旋、大戏、杂记。女乐亦弹唱宫戏。宫中有席,女乐伺候,朝殿有席,只扮杂记,人吹弹七奏,不敢作戏。"

据《明史》周定王朱橚传,定王被贬迁,"永乐元年正月诏归其旧封,献颂九章及佾舞。明年来朝,献驺虞。帝悦,宴赐甚厚。"驺虞相传是一种义兽,用来比仁者,所以周王府以此为题作戏献于宫廷,能得到明成祖的欢心。朱有燉有《得驺虞》杂剧,朱橚所献当即此本。后来王直《抑庵集》有《驺虞诗》,亦用来颂圣。

据《列朝诗集小传》本传,朱有燉的剧作在当时广为流传,远及中原:"宪王遭世隆平,奉藩多暇,勤学好古,留心翰墨。制《诚斋乐府》若干种,音律谐美,流传内府,至今中原弦索多用之。李梦阳卞中元宵绝句云:'中山孺子倚新妆,赵女燕姬总擅场。齐唱宪王新乐府,金梁桥外月如霜。'由今思之,东京梦华之感可胜道哉。"

上述文献表明,周王府戏班不仅供王府自娱,也进宫献演。所以,朱有燉的剧作通常也就是王府戏班演出所用的剧本(由周王府刻印),并由此流播中原。朱有燉以藩王之尊创作杂剧,由于律令的规定[①]和王府、宫廷上演的需要,及其生活阅历的局限,

① 朱元璋于洪武三十年五月禁搬做杂剧:"凡乐人搬做杂剧戏文,不许妆扮历代帝王后妃,忠臣烈士、先圣先贤神像,违者杖一百;官民之家,容令妆扮者与同罪。其神仙道扮,及义夫节妇,孝子顺孙,劝人为善者,不在禁限。"引自王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版,第13页。

剧作题材多为神仙道扮、道德教化，以供宫廷宴乐节庆，或有补于世教，也就在情理之中了。他在剧本的小引中对这类情况多有说明。

脱离现实生活而走向宫廷化，明初杂剧的这一趋势在朱有燉的剧作中有较为突出的表现。朱有燉作杂剧三十一种，集名为《诚斋乐府》，吴梅《奢摩他室曲丛》收二十四种。旧作新翻，是朱有燉杂剧题材的主要来源，可分为如下几类：

一、宫廷剧，如《牡丹品》、《牡丹园》、《牡丹仙》、《小桃红》是宫廷名花品藻，歌舞升平之作；《仙官庆会》、《八仙庆寿》、《蟠桃会》、《得驺虞》或祝寿佐欢，或歌颂圣德。

二、名士剧，如《踏雪寻梅》谱孟襄阳（浩然）、贾浪仙（岛）事而以李白、罗隐为辅，此剧之前《录鬼簿》有署名马致远的《冻吟诗踏雪寻梅》。

三、水浒剧，如《豹子和尚》演鲁智深出家事，此事不见于《水浒传》；《仗义疏财》演黑旋风李逵解救民女事，亦不见于《水浒传》。

四、教化剧，如《乔断鬼》、《继母大贤》，以鬼神报应和善有善报劝人向善，《继母大贤》有元代无名氏同名剧；《团圆梦》演义夫烈妇故事。

五、神仙剧，如《常椿寿》、《悟真如》，写修真入道、度化成仙之类。

六、烟花剧，这一类数量最多：如《庆朔堂》记范文正、甄月娥之事，《桃源景》叙桃儿与李钊之事，《香囊怨》记妓女刘盼春一死报情郎之事，《烟花梦》演兰红叶从良之事，后两剧为当时实事。《复落娼》记刘金儿屡次从良而不安于室，终被官府重判再度为娼妓的故事[①]。《曲江池》记李亚仙与荥阳公子事，《小桃红》、《团

① 这个故事前面曾有过关汉卿、朱权的杂剧，皆佚。

圆梦》和《半夜朝元》则将烟花粉黛与神仙道化融为一体，叙妓女修真入道，明心见性的故事，歌颂所谓"义仙贞姬"。

烟花剧是朱有燉杂剧中较有现实意义的一类。这类杂剧虽以劝化说教为主，但对妓女生活的痛苦和她们从良的愿望多有表现，如《庆朔堂》中甄月娥的心声："这泼生涯几时熬得出去也呵！""常则是顷刻欢娱成配偶，怎能勾百年相守做夫妻。"

烟花剧在艺术上颇有佳构，或情意至深，或描摹如画，最好的一本当数《曲江池》。剧本敷演郑元和与李亚仙的故事，是后来郑若庸传奇《绣襦记》的祖本。故事出自唐人传奇《李娃传》，杂剧在朱有燉之前有元人杂剧两本：高文秀的《郑元和风雪打瓦罐》和石君宝的《李亚仙花酒曲江池》，高文秀本已佚，石君宝本尚存。朱有燉杂剧的题目、正名合高、石二题为《郑元和风雪打瓦罐，李亚先花酒曲江池》，故庄一拂《古典戏曲存目汇考》认为朱剧"以此二种为粉本无疑"。吴梅《奢摩他室曲丛·诚斋乐府跋》则认为，朱剧与石剧相异处并非朱作据石作改，而是臧晋叔据朱作篡改了石作。庄说与实际并不相符，吴说不知何据。对照石、朱二剧，情节上最大的差异是："倒宅计"石剧未见，朱剧则取了小说的这个情节；石剧郑元和为官后不肯认父，朱剧则让他毫不为难就认了父亲；石剧郑元和一举成名后不告而娶，李亚仙也从容而就夫人之位，朱剧则采小说，让李亚仙以地位不配为理由辞婚。这几个情节很重要，"倒宅计"不仅能使戏剧冲突更加激烈，而且能更为有力地表现人物所处的环境。石君宝删去《李娃传》中的这个情节，改为郑元和被虔婆撵出门，戏剧效果大不如朱剧。后两个情节的不同，则表现了作者与时代的差异：石君宝身为女真人，自幼从军，广无拘束，远离汉文化的习染，而蒙古人主中原，亦不以中原传统文化为意。门第礼教根本就不在石君宝眼中，所以，为父的既然恩断义绝，为子的发迹后自然也可以认为"与父亲有何相干"；郑元和既"仗夫人之余生"，那夫荣妻

贯也就理所当然。朱有燉则不同，他身为藩王，自幼受正统文化浸润，朱明王朝又倡导风教烈女，故天下无不是的父母，不仅要相认，还要让父亲为自己的婚姻做主。至于李亚仙，也应顾虑"风尘倕妓，不可以与品官相配"。可见，朱有燉在思想感情上更认同于文人学士的白行简。要说"粉本"，这本杂剧所摹恐怕更多的是《李娃传》而不是元杂剧。

烟花剧还塑造了一些鲜明的妓女形象，如臧桃儿的勇敢机敏、人情练达，刘金儿的厚颜无耻和自甘堕落，李亚仙的善良、热情和刚烈。服从于教化目的，这些剧本中的大多数妓女都有一个很荒唐的特点，她们生在娼门，能守节操。正如《曲江池》中的李亚仙所说："始以不正而立身，终当坚持以守志。知我者或可恕焉。"这正是作者道德说教苦心的体现。

朱有燉杂剧的曲词清朗俊爽，是文采与本色的结合。宾白则散发着浓郁的泥土气。《桃源景》写李钊流徙一段以口北为背景，甚至有蒙古语入曲。因明刊元杂剧的宾白多为明人篡改而非原状，所以，朱有燉杂剧宾白所提供的语言模式，保留了不少杂剧本色。

朱有燉杂剧的变化和创新值得一提：北杂剧一般一人唱到底，而朱剧有合唱和轮唱，如宫廷剧为取闹热，有两人或两人以上的合唱。轮唱则《复落娼》每折各一人主唱，四折由四人轮唱；《曲江池》为生旦全本，四折按旦、末顺序交替轮唱，一本两人唱，一折两宫调自此始。北杂剧无歌舞剧，朱剧则有多本，如《牡丹品》、《牡丹园》，《小桃红》剧末有十六天摩群舞。北杂剧无大段念诗代白，朱剧则多见，如《牡丹品》、《团圆梦》以大段五言诗为白，《烟花梦》以大段七言诗为白。上述种种新变，都说明朱有燉杂剧并非一味蹈袭前人。他又以藩王之力，在杂剧的化装和歌舞方面多有创新。

在朱有燉的杂剧中，我们还可以看到明初杂剧创作和演出

的一些状况。如《刘盼春守志香囊怨》第一折说白:"这《玉合记》正可我心,又是新近老书会先生做的。"据梅鼎祚《青泥莲花记》记载,它根据宣德七年(1432)发生的一件真人真事写成。后来,关于书会就再也见不到确切的记载了。[①] 这说明元代大量沦落到书会的文人,在洪武、永乐时代地位已有所改观,因而脱离了书会,在创作队伍这个层面上直接导致了杂剧的衰落。《香囊怨》中刘盼春唱词还胪列了当时流行的杂剧三十多种,足见明初杂剧在市井演出的兴盛。

除朱权、朱有燉外,明初还有一些比较活跃的杂剧家。朱权《太和正音谱》之《古今群英乐府格势》提到王子一、刘东生等十六人。《群英所编杂剧》著录八人,杂剧名目三十种,除朱权自己的十二种,尚有王子一、杨文奎各四种,谷子敬三种,刘东生、汤舜民、杨景言[②]二种,贾仲名(或作仲明)一种。这些杂剧家大都活动于洪武、永乐年间,时代比朱有燉要早。他们中有的还得到明成祖的宠爱,如杨讷、汤武、贾仲明。总的说来,他们的杂剧脱离现实,仍属宫廷剧一类,题材多为神仙道化,着意曲词,追求骈俪藻饰。相传为贾仲明所著的《录鬼簿续编》,载元末明初杂剧、清曲家生平事迹,虽不甚详,却是一部比较重要的戏曲史文献,这部著作中没有关于朱权和朱有燉的记载。

---

① 《古本戏曲丛刊初集》重校《金印记》第一出说:"闲将六国传,书会好安排。"这是明代文献提到书会的最后一次记载,可惜年代未能考查清楚。

② 《录鬼簿续编》杨景言作杨景贤,曰:"名暹,后改名讷,号汝斋。"见《中国古典戏曲论著集成》(二),中国戏剧出版社 1959 年版,第 284 页。

第二章　从南戏向传奇演化

南戏这一母体，孕育了中国戏曲史上又一新兴的艺术形式——传奇戏曲，但在整个明代，南戏的创作和演出在民间都没有衰歇。由南戏发展而为传奇，既由于两类不同的作者——民间艺人和文人作家之区别，也由于两类不同的编剧过程——世代累积型集体创作和个人创作的不同。因为文献缺少，对江南地区较早从事戏曲编写的文人，我们迄今不能论定他们是传奇的作者，还是南戏的写定者。

第一节　南戏与传奇的联系和区别

传奇一词，大约相当于西方语言的 romance（罗曼斯）。它以中世纪为背景，讲述传统武士奇情异彩的故事，既有小说，也有戏剧。在中国文学史上，它则包含两种意义：其一指唐宋文言短篇小说，即唐宋传奇。名称源于唐人裴铏的《传奇》，原书已佚，作品散见于北宋初期官修的《太平广记》。后来人们把《传奇》之前和之后的同类作品，如沈既济的《枕中记》、李公佐的《南柯太守传》和元稹的《莺莺传》都包括在内。又因为传奇小说常为宋元南戏以及后来的明清戏曲所取材，这就有了中国文学史上传奇的第二种含义——以演唱南曲为主的明清传奇戏曲。

明代传奇戏曲是以宋元南戏为母体孕育成长起来的。南戏是南曲戏文的简称。金元杂剧和曲牌联套体的关系，由于王国维的深入研究，可说已经有了定论，而南戏和曲牌联套体的关系则常常令人发生误解。南戏应是南方各地区的地方戏曲，它并不产生于温州一地。当一个剧种初起时，一方面它在形成、发展，艺术上逐渐得到提高；另方一面它又和邻近地区进行交流，相互融合。南戏在南方，特别是东南沿海各地流传，大同小异或小同大异，既有共性，又有各自的个性，这是南戏找不到单一的、确定的地点作为它的发源地的原因。同它的情况类似，杂剧的发源地也只能说是北方，而不能确切指出一个具体的地点。谁也不会否认温州艺人曾为南戏的产生和发展作出过重大贡献，温州是南戏最早的流行地区之一。但迄今仍未发现片言只字的文献记载，足以证明温州曾经存在过为它所独有的地方声腔。因此，南戏源于温州的说法难以令人信服。南戏流行地区包括东南沿海各省以及安徽、江西、湖南、湖北和四川的广大地域，大体同南宋的版图相吻合，以上各地的一些古老剧种可以作证。

由于南方各地语言和文化背景的差异，南戏形成了海盐、昆山、馀姚、弋阳四大声腔。弋阳和馀姚腔比较粗犷，海盐和昆山腔则比较文雅。它们都是南戏的分支，所谓四大声腔，只是一种偏重东南一隅的权宜而方便的习惯说法。由于史料缺乏，馀姚腔的具体情况我们知之甚少。另外，各兄弟剧种相互交流，相互渗透，使剧种的区分相当困难。如金华地区的婺剧有三合班、两合班之称，它是不同外来剧种的融合，但又都有金华地区的地方色彩。又如苏州昆腔和金华昆腔、永嘉昆腔、湖南昆腔、北方昆腔等，从它们具有的昆腔共性着眼，不妨称为同一剧种即昆腔，但也可以着重于它们各自的地方色彩，把它们仍看作不同的剧种。

每一本南戏或传奇都可以由四大声腔中的任何一种来演

唱，至多加上一道适应性的加工。正是在南宋迁都杭州，促使我国南方广大地区农业手工业生产迅猛发展，商业勃兴，各地交往频繁，语音进一步走向统一的空前盛况下，海盐腔吸收各地声腔之所长，逐渐取得优势，成为公认的南戏主要声腔。同时，各种不同的地方声腔仍在自己的发源地继续各自的演变过程。这就是说，海盐腔在一定程度上丧失了海盐的地方性而具有各地南戏的普遍性，因此温州、潮州以及其他各地艺人都以海盐腔来演唱，而又不可避免地与各自的本腔有所出入。

现存曲牌[东瓯令]、[福清歌]、[台州歌]以及不能确指的一些曲牌都可以说明，海盐腔的来源并不限于浙西一隅。以日本天理大学藏嘉靖四十五年(1566)刻本《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记全集》为例，它的第二十出[驻云飞]、第二十二出[黄莺儿]、第二十四出[梁州序]、第二十八出[醉扶归]、第四十九出[四朝元]都注明是潮腔。这说明，除了这五支曲用的是潮腔外，这本戏的绝大部分都采用各地通行的海盐腔。从广东潮州出土的另外两本南戏《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》和《新刻增补全像乡谈荔枝记》，也可以看出“正字”即“正音”，它同“乡谈”正好相反。正字用的是中原音韵，而乡谈用的则是方言。

南戏同传奇的区别在于前者是民间戏曲，后者则是文人的个人创作。南戏的一切特征都源于它是民间艺人世代累积的集体创作，在长期流传过程中，有许多无名作者在不同的年代里分别参与了同一作品的创作、修改和提高。被称为四大南戏的荆(《荆钗记》)、刘(《刘知远白兔记》)(《刘知远白兔记》又名《刘知远》、《白兔记》，“知”又作“智”)、拜(《拜月亭》)、杀(《杀狗记》)无

一不是这样的作品[1]。它们广泛流行于民间，没有得到文人的再创造而最后写定。所有这些南戏都不孕育于明代，它们在明代之前都已存在，但也不能武断地说明代的民间艺人没有在作品中留下自己的印记，这是世代累积型创作的根本特色。从四大南戏故事和版本的流变情况，不难找到例证。

在《六十种曲》本的《荆钗记》第四十八出中，有五十九支曲子同《九宫正始》所引古本例曲，在不同程度上彼此可以认同，看来《荆钗记》并未经过如高明改编《琵琶记》那样的加工而最后定稿。不同的版本同时流行，在《六十种曲》本、《九宫正始》所引用的原本(佚)及《屠赤水先生批评本》之间不存在谁是原本，谁是改本的问题。只有《新刻原本王状元荆钗记》是明显的改编本，而又冒充为原本。

成化本《白兔记》不分出，《六十种曲》本为三十二出，富春堂本为三十九出。《九宫正始》所录的五十九支《白兔记》佚曲中有二十九支和成化本相同，可见成化本是宋元旧本《刘知远白兔记》的传本。《六十种曲》本来源也很古，这是一个系统，为后来昆腔演出本所沿用，各种地方戏则多数沿着富春堂本的演出而来。富春堂本"增朴"的典型例子是将刘知远和李三娘重聚写成第三十八出《磨房相会》。而据《副末开场》，成化本却是《李三娘麻地捧印，刘知远衣锦还乡》。《六十种曲》本第三十二出题名《私会》，刘知远说："前日在瓜园分别，今日磨地相逢。""磨地"显

---

[1] 四大南戏最早为《刘知远白兔记》，最迟为《杀狗记》。《杀狗记》有大体同名的金元杂剧《杨氏女杀狗劝夫》。男主角孙荣自报家门说"祖居南京人氏"。这里的南京当是河南开封，证明这至少是数代作品的遗留。相传为关汉卿作品的《闺怨佳人拜月亭》杂剧，第一折[仙吕·点绛唇]说："锦绣华夷，忽从西北天兵起。"据《金史》卷一四，蒙古攻占金国中都(北京)的主力部队来自西京(今山西大同)一带。而南戏《幽闺记》(即《拜月亭》)第四折说白："臣闻番兵犯界，军马已到榆关。"这完全不合史实，明显地受到明代女真族自辽东入侵的影响。可见，这本杂剧早于南戏作品。

然是"麻地"的误夺。昆腔演出本沿用《六十种曲》本，这一出戏题为《麻地》。实际上三个本子同出一源而各有优劣。

世德堂本的《拜月亭记》有四十三折，而《六十种曲》本、李贽评本题作《幽闺记》，都是四十出。出数减少，文字反而增加，两种本子没有较大的差异。在世德堂本第三十九折蒋世隆和陀满兴福对官媒的态度相同，别本如《六十种曲》本则蒋世隆表示"断然不敢奉命"。《南音三籁》凌注认为世德堂本"末折生波，所谓至尾回头一掉也"。但别本蒋世隆拒婚也自有它的意义，这使得他们的爱情更加有别于才子佳人之间的风流韵事。有的研究者完全把它看作是封建节操，未免只见其一而不见其二。两种不同的处理，互有得失，没有明显的优劣之分。

《杀狗记》在四大南戏中版本差异最小，它没有经文人改编写定。

四大南戏的作者从来争论不一，也证明它们是民间作品。如《荆钗记》一说柯丹丘作(清高奕《传奇品》)，一说宁献王朱权作(王国维《曲录》)。据富春堂本《白兔记》，校改者是谢天佑。何良俊《曲论》、王世贞《曲藻》、王骥德《曲律》、沈德符《万历野获编》以施惠为《拜月亭》作者，《杀狗记》的著作权则归于徐畛(仲由)。其实四大南戏作为民间戏曲，是世代累积型集体创作，本来就不会有单一的个人作者。

在现存的所有南戏中，《琵琶记》是经文人改编写定的惟一例外。徐渭的《南词叙录》将《赵贞女蔡二郎》列为戏文之首。民间戏曲《赵贞女蔡二郎》后来又由民间艺人改成《蔡伯喈》。《蔡伯喈》在高明(1298－1359)的手里得到脱胎换骨的改造或说是再创作，从形式到内容，从文辞到结构，自始至终都带有高明个人的烙印，成书当在元至正十八年(1258)或略前。据《南词叙录》记载，《赵贞女蔡二郎》的主要内容是"伯喈弃亲背妇，为暴雷震死"。男主角由二郎—仲郎—中郎而附会到曾任中郎将，有

《蔡中郎集》传世的历史名人蔡邕(字伯喈)身上。陆游诗《小舟游近村舍舟步归》说:"斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得,满村听说蔡中郎。"(《剑南诗稿》卷三三)——如果蔡中郎在民间传说中早就成为反面角色,诗人就不必为他愤愤不平了。

《赵贞女蔡二郎》由民间艺人改为《蔡伯喈》,男主角比以前更为吃重,可能意味着他由反面角色到正面人物的转变。即使不考虑到由于同是文人,改编者对男主角抱有非同寻常的同情,单单考虑到从艺术上对《赵贞女》加以提高,蔡伯喈角色的改造也是全剧最为关键的一着。南戏以生或旦或生旦同为主角,从这个角度看,为蔡伯喈翻案可说是由剧种本身的需要而决定的。南戏中的生旦,如同金元杂剧中的正末、正旦,难以想像成为反面人物。

总之,《张协状元》和《赵贞女》的男主角,作为反面人物只存在于原始形态的民间作品中。民间文学朴素健康,爱憎分明,这是它的特点,有时却可以成为弱点。如暴雷震死的大快人心的结局,必然通向迷信思想。高明对《琵琶记》的再创作,集中于对赵五娘和蔡伯喈形象的重新塑造。对赵五娘是民间南戏同一人物在同一方向上给以提高,对蔡伯喈则是在相反的方向上给以提高。《琵琶记》在相反方向上重新塑造蔡伯喈,比在艺术上提高赵五娘的形象更为艰巨。为了达到这个翻案目的,蔡伯喈出场次数占全剧四十二出的一半以上,甚至超过赵五娘。由于大部分情节用来为他辩诬和洗刷,费劲而难以讨好。只有第二十二出《琴诉荷池》、第二十四出《宦邸忧思》以及第二十八出《中秋赏月》,足以同《糟糠自厌》等出媲美。古代畸形的婚姻制度带给男性的烦恼在这里得到绝无仅有的绝妙写照,古代文人对待个人生活的优柔寡断直到政治上的动摇,也在蔡伯喈身上得到少见的成功描写。只是由于缺少赵五娘身上那种道义力量,这不

容易在男性文人圈子以外遇到赏音。

《琵琶记》在戏曲语言上所达到的造诣，足足超越其时代近两个世纪之久。它一时成为绝响，好像等待不到后继者。它同《五伦全备记》等传奇相比尽管优劣有别，但它们几乎都是独立的存在，在传奇崛起的中心地区苏州或江南一带，没有在同辈和同行中引起反响。《琵琶记》作为文人精心改编而获得成功，以至等同于创作的第一部传奇，为后来者开辟了一条新路。在一个多世纪的间隔之后，高明的后继者如邵灿、徐霖、王济、郑若庸等才陆续出现，再经过大约半个世纪之后才形成传奇创作的高潮，这说明高明超过他的时代很远。另一点也不容讳言：《琵琶记》为古代道德说教的有害倾向，曾在高明身后形成一股歪风，《伍伦全备记》、《香囊记》都受到它的影响。

《琵琶记》既是一部最负盛名的南戏，同时又可以看作是文人创作的第一部传奇，或说是从南戏到传奇的过渡。《琵琶记》不完全是高明的个人创作，因此可以说它是南戏。但作为写定者，别人从来没有像他这样付出勤奋认真的劳动，留下不可磨灭的烙印，以至不妨说他是《琵琶记》的作者。在这个意义上，剧本又可以说是传奇。谢天佑校改的富春堂本《白兔记》和温泉子编集、梦仙子校正的《荆钗记》以及其他同类作品，文人的加工写定都够不上称为创作，难以把它们和《琵琶记》归于同一类型。崔时佩和李景云、陆粲和陆采的《南西厢》将北杂剧《西厢记》引入南戏，有利于古典名剧的普及，但它们远不及原作，说不上是再创作。《琵琶记》没有被列入四大南戏，就是因为它和所有的民间南戏不同，由于高明的精心加工，它已经具有等同于文人传奇的性质。

为了和民间南戏有所区别，我们把文人的创作称为传奇，但是民间南戏的作者也不可能是非文人，这只是相对而言，不可截然划分。南戏无论怎样粗糙，每支曲牌都有一定的格律，很难说

它的写定者没有文化。因此，民间南戏也可以称为传奇——只要我们不忘记它的民间性。

明初戏曲主要继承元杂剧并有所变化，这可以从两位皇族大作家看出它的苗头。宁献王朱权有杂剧十二种，自称丹丘体，周宪王朱有燉有杂剧三十余种，今存二十五种，但他们都没有写过一本戏文，由此可以约略窥见当时剧坛的风气。这是不是可以说明当时南戏十分沉寂呢？实际情况大概并非如此。以《伍伦全备记》和《香囊记》为例，可以看到民间戏文的一些情况。

以往都认为《伍伦全备记》是理学家兼大官僚邱濬（1421—1495）的作品。韩国汉城大学奎章阁所藏《新编劝化风俗南北雅曲伍伦全备记》使我们眼界大开。它同《古本戏曲丛刊》初集所收《伍伦全备忠孝记》大体相同，不过它以更为接近南戏传统古本的面貌出现。凡是对中国古代戏曲史略有所知的人，看了《伍伦全备记》的《开场》之后，简直不需要另做研究就可以得出正确的结论——《伍伦全备记》出于无名的书会才人之手，不可能是邱濬的作品。两书都不署作者姓名，[鹧鸪天]"书会谁将杂曲传"云云以及念白"近日才子新编出这场戏文，叫佐伍伦全备"，都说明它不是谁的个人创作。[①]《伍伦全备记》所独有的序文，对它为什么被误认为是邱濬所作提供了解答的线索。奎章阁本《序》说："予偶于士大夫家得赤玉峰道人所作《伍伦全备记》。"据《今献汇言》本陶辅《桑榆漫志》，邱濬曾以玉峰为号，别号的近似造成了这一个误会。同时，此剧特别强调三纲五常，似乎非出于理学名臣之手不可。由于千百年来儒家的伦理思想深人人心，许多小说戏曲强调臣忠子孝，却都未必出于士大夫之手。

---

① 早在1987年春，徐朔方在《南戏的艺术特征和它的流行地区》一文注中就指出，"作者当是书会才人，旧传邱濬作，存疑"。见《徐朔方集》第一卷，浙江古籍出版社1993年版，第259页。

《香囊记》是明代最早的文人传奇，作者邵灿，万历《宜兴志》卷八《隐逸》有他的小传，但生卒年不详，生平事迹也不清楚。《香囊记》第一出《家门》说："因读取五伦新传，标记紫香囊。"它的创作年代，应略迟于《伍伦全备记》。邵灿字文明，江苏宜兴人，约与邱濬同时。大概名位低微，他被误以为做过"给谏"，吕天成的《曲品》和王国维的《曲录》都这么说。但查《明清进士题名碑录》，宜兴姓邵的人根本没有登过进士。事实上还是徐渭的《南词叙录》说得对："《香囊》乃宜兴老生员邵文明作。"作为早期个人创作的传奇，《香囊记》从模拟入手，它的模仿对象是《琵琶记》和《幽闺记》。它的第四、五出暗合《琵琶记》的第四出《蔡公逼试》和第五出《南浦嘱别》。《琵琶记》有仗义的张太公，《香囊记》则有邻居王老太。第二十九出《邮亭》，则使人想起《幽闺记》的类似关目。

《南词叙录》评论说："以时文为南曲，元末国初未有也。其弊起于《香囊记》……至于效颦《香囊》而作者，一味孜孜汲汲，无一句非前场语，无一处无故实，无复毛发宋元之旧。三吴俗子以为文雅，安然以教其奴婢，遂至盛行。南戏之厄，莫甚于今。"①根据它具体的论述，"以时文为南曲"，实际上是说文人编写南戏。作为对传奇某些具体作品的批评，这不算苛刻，多数传奇作品都或多或少带有上述缺陷。但从总的发展趋势看，这攻击就很不恰当。由南戏发展而为传奇，既由于民间艺人和文人作家的不同身份，也由于两类剧作不同的编剧过程：一个是世代累积型集体创作，一个是文人个人创作。所以，在传奇兴起之初必然出现许多流弊。徐渭没有看到这是明代传奇发展的必由之路。他和现代人也许很难想像《香囊记》曾经风行一时，成为勾栏艺人演

① 详见《中国古典戏曲论著集成》(三)，中国戏剧出版社 1959 年版，第 243 页。

唱的保留剧目。《金瓶梅》第五十六回就写到西门庆为了宴请蔡状元，叫海盐子弟唱了《香囊记》第二出的[锦堂月](红人仙桃)和第六出的[朝元歌](花边柳边)。“南戏之厄，莫甚于今”并非夸大之辞，然而这是一个不可逾越的环节。没有初起时的种种弊端，就不会有晚明传奇戏曲的极盛。更直接、更形象地说，没有《香囊记》就不会有《牡丹亭》。不是说《牡丹亭》在艺术手法或思想内容上对《香囊记》有所继承，而是说《牡丹亭》是《香囊记》等平庸作品所开辟的文人传奇在成熟期的辉煌成就。

第二节　南戏－传奇过渡期的戏曲家

文人传奇在开创时的巨大困难，可以从一些事实得到说明：一是在同时编写传奇和杂剧的作家笔下，几乎都是北曲胜于南曲。原因很简单，杂剧早在元代就已经成熟，而传奇的戏曲语言仍在探索之中，还没有现成的规范可以遵循。另一个事实是，江南地区较早从事戏曲编写的文人，由于文献缺少，多半生平不详，甚至名字也有异说，没有详实的记载足以论定他们是传奇的作者，还是南戏的写定者。

徐霖的《绣襦记》、王济的《连环记》、郑若庸的《玉玦记》可说是《琵琶记》的同类作品，只是由于它们的前身不及《赵贞女蔡二郎》那样大名鼎鼎，它们的改编又没有达到《琵琶记》那样的成就，所以一向被作为完全的个人创作看待。其实早期(具体说是在昆腔崛起前夕)这类文人传奇作家，差不多都是民间南戏的改编写定者。所以，与《香囊记》的情况不太一样，上面对《琵琶记》性质的界定，同样适用于这一批作品。

徐霖(1462－1538)，字子仁，自号九峰道人，或称快园叟，又因其美髯，呼为髯仙。他出生于松江(今属上海市)，成长、活动于南京，而祖籍是苏州。现存徐霖的书画题跋都签署“吴郡徐

霖”，只有一件署名“九峰徐霖”。九峰指他的出生地松江。

在南京，徐霖和吏部尚书乔宇、吏部侍郎储巏、刑部尚书顾璘等官场上层人物都有来往。正德皇帝南下时，在临清召见了徐霖，并同到南京，又一同回到北京。皇帝在南京曾两次光临徐家，在当时是难得的际遇。大概是由于正德帝早死，徐霖没有当官。《列朝诗集》(丙集)徐霖传说他“少时雅从沈启南(周)游”，这是师生之谊的古代说法。沈周是吴门画派的早期宗师。来自江夏(今属湖北省)的名画家吴伟(1459—1508)为他们画了《沈徐二高士行乐图》，吴门画派的后期宗师文徵明为行乐图题诗：“乐府新传桃叶渡，彩毫遍写薛涛笺。老我别来忘不得，令人常想秣陵烟。”周晖《金陵琐事·曲品》说：“徐霖少年数游狭邪，所填南北曲大有才情，语语入律，倡家皆崇奉之。吴中文徵仲(徵明)题画寄徐，有句云：‘乐府新传桃叶渡，彩毫遍写薛涛笺。’乃实录也。”薛涛泛指当时的名妓，桃叶渡指南京的妓女聚居地。徐霖的书法，尤其是篆书，在当时享有盛名。李东阳和乔宇在当时是公认的篆圣，他们却自以为不及徐霖。吴伟的《词林雅集》、王绂的《湖山书屋》、文徵明的《东园雅集》、唐寅的《梦蝶》图卷都由他以篆书题额。由于书画的收入，他得以营造精美的园林别墅，在诗、酒、美女和戏曲的陪伴中终老。这种生活状况对徐霖作品风格的形成关系很大。

徐霖的诗文集都已失传，他的七种戏曲创作(或改编)只有《绣襦记》流传到现在。

郑若庸的《玉玦记》部分地借用唐人传奇《李娃传》，后来由此发生两点误会：一个误会是以为《绣襦记》也是郑氏所作。钱谦益《列朝诗集小传》(丁集)本传说：“有《玉玦》传奇行世。或曰：荥阳生其自寓也。”荥阳生是《绣襦记》的男主角郑元和。显然由于两本传奇故事相似而搞错，使得短短一条记载自相矛盾。后来高奕的《传奇品》和焦循的《剧说》可能都由于同样的原因以

讹传讹。吕天成的《曲品》则由于疏忽而在《绣襦记》下署名郑若庸，但在作者名下却又只列《玉玦》、《大节》两记。另一误会始于《曲品》，它说："尝闻《玉玦》出而曲中无宿客，及此记（《绣襦》）出而客复来。词之足以感人如此。"朱彝尊《静志居诗话》卷一四把《曲品》的这一条记载加以渲染，说薛近兖应妓院之请而作此剧。周晖的《金陵琐事》以翔实记载当地人文著称，该书认为《绣襦记》的作者是徐霖。沈璟编、沈自晋校《南词新谱》列有《古今人谱词曲传剧总目》，除无名氏作品外都列有作者姓名，但《绣襦记》下无署名，分明是将它作为无名氏作品看待。如果《金陵琐事》和《静志居诗话》的记载属实，徐霖和薛近兖可能都是它的先后改订者。

沈德符指出："南曲则《四节》、《连环》、《绣襦》之属出于（成）化、（弘）治间。"（《顾曲杂言·填词名手》）现已查明《四节记》是正德十五年（1520）沈龄为致仕内阁大臣杨一清宴请正德帝临幸其第而作，《连环记》可能作于嘉靖元年，徐霖改编《绣襦记》大约在弘治六年（1493）或略早。沈德符指出它们是传奇的早期之作大致可信。同书《拜月亭》又说："《拜月亭》之外，余最爱《绣襦记》中《鹅毛雪》一折（第三十一出），皆乞儿家常口头话，熔铸浑成，不见斧凿迹，可与古诗《孔雀东南飞》、《唧唧复唧唧》（《木兰诗》）并驱。余谓必元人笔，非（成）化、（弘）治间人（以上四字，《万历野获编》本作郑虚舟）所能办也。"这不是元人和成化、弘治间人或郑若庸的区别，而恰恰是民间艺人创作的特点。如果这样理解，沈德符可说已经道破了《绣襦记》成书的秘密和风格。

《绣襦记》本身足以说明它不是文人作品，而是一本经文人改编的南戏，文人对它的加工程度在各出、各个方面都很不一致。如郑元和以太守公子的身份进京赴考，居然要带人夫一百名，受骗之后实带五十名（第六出），把"两卖韭菜，二韭一十八"，说成"十八样酒菜儿"（第二十一出）。这些描写，有的虽显得夸

张失实，却异常质朴，显然是民间作品的残留，难以想像它们会出于文人笔下。第十一出唱词："终朝钞拥太行平，有一日无钱便道沙堤隤。""新筑沙堤宰相行。"这两例中的"沙堤"是金元杂剧中的熟语。沙堤，指平坦的大道，同险峻的太行作对照。后面对白郑元和问："何谓一日无钱沙堤隤?"道德回答："倘或你日后没了钱，那老鸨子唆他在你跟前，急聒聒须要钱。你无钱与他，那时你与他说：走了罢。他见你没了钱，他就改口道：脚小鞋弓，前面山路崎岖，我行走不惯。这便叫一日无钱沙堤隤。"回答不太贴切，当也是改编者的失误，失误中却有一半保留了民间创作的原貌。

同上述情况相反，第四出李亚仙评崔尚书和曾学士："若论调爨鼎鼐，经理阴阳，则学士不如宰相；论嘲风弄月，惜玉怜香，则宰相不如学士。"这原是元代名妓顺时秀对阿温参政和文人王元鼎的评语。第十四出郑元和命人杀五花马，取马板肠煮汤，取悦李娃的情节，也是王元鼎和顺时秀的故事，见元雪蓑钓隐《青楼集·顺时秀》，显然这是文人改编或写定时所增饰。前一个故事用来描写李娃机智地解答难题，谁也不得罪；后一个故事杀马煮汤，李娃却"又厌腥膻不吃了"，郑元和的痴情和李娃的娇态都写出来了。文人改编或写定民间作品成败不一，不可一概而论。

《绣襦记》全剧用韵的杂乱不亚于《永乐大典》中的三种戏文，它们较多地保存了民间南戏的原貌。鱼模与文思、歌戈、支思、齐微通押，齐微与皆来通押，庚青和贞文，寒山、桓欢和先天通押，甚至又和廉纤、监咸通押。许多出一再换韵，尤以第二十八、三十五、三十六、四十一出最为混乱。

沈龄(约1470—1523后)，字寿卿，一字符寿，自号练塘渔者，嘉定(今上海市)人。吕天成《曲品》将《四节》、《千金》、《还带》三记的作者标为沈练川，列入能品，又将《娇红》、《三元》、《龙泉》三记的作者标为沈寿卿，列入具品。一位相当有名的传奇作家沈

龄，他的表字和别号就这样被分别看作两个人①。

正德五年(1510)冬，沈龄和吕叔通、唐寅的联句诗由于后者的书法受人珍视而被保存下来。《安亭志》卷一七的小传评论他："究心古学，落拓不事生产。尤精乐律。慕柳耆卿(永)之为人，撰歌曲，教僮奴为俳优。画仿文洋州(同)，书法出入苏文忠(轼)、赵承旨(孟频)，诗歌清绮绵婉，名满大江南北。"从种种情况看来，他和唐寅是同一类型的风流名士，都未能成为举人，然而声名远扬。或者如同《曲品》的赞语所说："名重五陵，才倾万斛。"沈龄可能和唐寅同时而享年较长，和生活于南京的徐霖同时而略迟。

沈龄现存的作品有《四节记》、《还带记》、《千金记》、《三元记》四种。值得一提的是《四节记》和《千金记》。

《四节记》包括《杜甫游春》、《谢安石东山记》、《苏子瞻游赤壁记》和《陶学士邮亭记》四出短剧，配合四季而又相对独立。②《练水画徵录》小传说："太傅杨一清谢政家居(今江苏省镇江丹徒)，闻其名招之。馆菩提寺，日与为诗酒之会。武宗南巡，幸一清第。一清张乐侑觞。以梨园无善本，谋之练塘，立撰《四喜》传奇。随撰随习，一夕而成。明旦供奉，上喜，问谁所为。一清以

---

① 祁彪佳《远山堂曲品》以讹传讹，并未对此做出订正。这是由于小说戏曲家不受重视，生平事迹由扑朔迷离而行将不可探寻的一个生动例子。青木正儿著、王古鲁译《中国近世戏曲史》第五章将练川(川误为州)作为沈采的表字，寿卿则作为沈受先的表字。练水、练川、练塘都指作者的家乡嘉定。按照传统习俗，地名常被借用为本地人的别号，不会作为表字。寿卿和受先可能由于音近而出现异文，至于"采"是不是沈龄另外的名讳，存疑。

② 以前认为它已失传，或只有部分残留，其实嘉靖三十二年(1553)刊本《风月锦囊》卷一二所收的《四节记》，收藏在西班牙马德里远郊埃斯柯丽亚的圣罗伦佐王家图书馆，除了删去宾白外，很可能是全本，或至少接近全本；情况和《元刊杂剧三十种》相似。

龄对。召对，遂逃匿不出。”《四喜记》是谢谠(1512—1569)的长篇传奇，不可能创作或演出于一个晚上，当是《四节》之误。正因为它是一夜之间完成的应酬之作，才不得不进行体制上的小小革新，可以说它是南杂剧，也可以说它是传奇。《四节记》不是成功之作，但它为戏曲创作提供了一种新的形式，可说是北南两大戏曲体系交融后的必然产物。《千金记》以韩信贫贱时受漂母一饭之恩，飞黄腾达后以千金为报而得名。它着重描写韩信在楚汉战争中建立的丰功伟业，而不提他后来被怀疑谋反，因而被杀的悲剧下场。这就使得他同真正的历史人物有所偏离，而同《还带记》中的裴度相当接近。这两本戏的具体内容也有相互因袭之处：《还带记》有第三十二出《辩士妄报》(裴度妻被杀)，第三十三出《捍谤裴死》，而《千金记》也有韩信被杀的《讹传》(第三十三出)。可见作为早期传奇作家，作者还不太善于虚构情节。《千金记》第二十二出名为《北追》，因为它沿用了元代金仁杰《萧何月下追韩信》第二折的九支北曲，同《四节记》一样表现了北南交融。

王济(1474—1540)，字伯雨，号雨舟，浙江桐乡乌镇人。王济家为巨富，他继承了丰厚的家产，但多次秋试失利，四十多岁时才出资当上横州(今广西横县)通判，并代理知州职务。

王济以《连环记》传奇而著名。这个传奇比《明珠记》、《浣纱记》还早，可说是三吴即苏州外围文人传奇的先声之一，它以独特的艺术成就，一直成为舞台保留剧目。《连环记》写东汉末年，司徒王允把义女貂蝉同时许婚给董卓和他的心腹大将吕布，从而挑拨离间，使吕布反戈一击，刺杀董卓的故事，这就是所谓连环计。戏曲以《三国演义》(相当于毛本第八回《王司徒巧使连环计，董太师大闹凤仪亭》)为主要依据，并参照有关回目(第三回到第九回)的某些情节编写而成。全剧三十出，每出只有三五支曲子，长的也不超过十二支，充分考虑到舞台演出的实际需要。

它的曲词文从字顺，流畅平稳，既没有文人作品中常见的华词丽句，也不见民间作品的俚词俗语，而且在人物塑造和情节安排上独具匠心，因而明显地不同于一般文人传奇。

与小说相比，传奇中的人物有所调整。传奇剧本以生旦为主角，他们通常都是夫妻或恋人。《连环计》为了突出王允和貂蝉，以生角饰王允，而以老旦扮演他的夫人；貂蝉是旦角，吕布却是小生。不仅如此，传奇中的王允形象有很大的改造。在小说中他除董卓是被动的，是因为袁绍写信敦促和曹操提议，在戏曲中却是主动的。第十一出《议剑》，王允邀请曹操前来议事，他以尊长而屈身请曹操先行，先上座，然后又以史书和宝剑一再进行试探，藏头露尾，声东击西，直到彼此得悉真情，才定计由曹操前去行刺。在小说中貂蝉是主动的，戏曲则早在第十八出《拜月》之前就有第十三出《赐环》、第十五出《叹环》，指出王允早就成竹在胸。王允的耿耿忠心和深谋远虑，以及他所担当的风险在戏曲里得到浓墨重彩的渲染。

在关目安排上传奇对小说只作了少许改动，却使情节曲折，结构严密。如小说第八回写王允给吕布送了一顶金冠，吕布当着王允的面与貂蝉调情，王允亲口将女儿许给吕布为妾，不合情理。戏曲增加了一个细节：吕布大战刘、关、张时丢了一顶紫金冠（第十七出）。这就为王允送冠提供了恰当的时机（吕布因失冠而受到董卓奚落，又成为他后来倒戈的远因之一）。小说中金冠出于良匠之手，传奇改为貂蝉亲手所编。王允命貂蝉出见吕布时王允托故退出，在外面偷听，这样吕布和貂蝉私下定情才有适当的氛围。他们正亲热时王允突然进来，先责备吕布然后正式许婚，又为后来的意外埋下伏笔。这些细节有点金之妙，一波未平，一波又起，不到剧终不让观众平静，这是《连环计》的又一成功之处。

在昆腔崛起前夕，有比较详细的生平可以查考，有诗文等其

他作品传世以供研究的苏州戏曲家以郑若庸为最早。显然他是《南词叙录》所指斥的“三吴俗子”之一[1]，而他的《玉玦记》传奇无疑是“效颦《香囊》而作者”。

郑若庸（1489—1577），字中伯，号虚舟，江苏昆山人。十六岁为诸生，据说三年一考，一连三次没有中举，归隐于太湖之滨的支硎山。古代以归隐为高尚，这类话不能一概当真。他在二十七岁时写了一篇《拟新庙成颂》。为朝廷歌功颂德的文章不会凭空而发，往往用来干谒达官贵人（包括考官），以吸引对方的注意。同一年他参加秋试，没有中举，不久因作奸犯科被开除学籍。三十几岁，他往杭州游览，写了一篇《钱塘观潮赋》，他的《玉玦记》传奇可能作于此时或略后。因为第十二出《赏花》提到西湖名胜二十多处，第二十出又以《观潮》为名。

陆粲是郑若庸的学友，比他年纪略少。陆粲成进士后经历了较大的宦海升沉，罢官回里，两人又在家乡相聚。从郑若庸四十六岁到他离家北上，与陆粲的交往前后延续十八年之久。陆粲兄弟是《明珠记》和《南西厢》的作者。郑若庸应赵王之聘时，陆粲正好卧病。没有这位友人的敦促，他甚至不愿远离。他们交往密切，几乎同时成长为苏州地区的早期传奇作家，不可能彼此之间不发生影响。

郑若庸有《五福记》、《大节记》、《玉玦记》等传奇，影响较大的是《玉玦记》。据《玉玦记》第一出《标题·月下笛》：“和璧悲瑕垢，恨红殒啼花，翠眉颦柳，扬州梦觉，是非一笑何有。”作者被开除学籍，同他出入妓院有关。传奇大约作于1527年，它和陆采的《怀香记》同时而略迟，比梁辰鱼的《浣纱记》则早一二十年之久。

《玉玦记》的前半部分借用唐代传奇《李娃传》妓女负心，用倒宅计欺骗情郎的故事，可能同郑若庸在风月场中的不如意经

① 《中国古典戏曲论著集成》（三），第243页。

历类似。后半则借用王魁负桂英的故事，男主角王商落难后中状元，另一嫖客昝喜则被害而死。王商后来成为《阳勘》中的审判官，海神则代之以钱塘江神癸灵，唐代传奇中女主角改过从善后的美妙下场落在王商的原配妻子身上。简单地说，《玉玦记》由两个著名的艳情故事剪接而成，用以批判妓女负心。同爱情故事交织在一起的，则是南宋耿京在山东金人统治区起义，辛弃疾奉表归顺南宋的史实。戏曲将富有奇情异彩的史实改编得相当平庸：张浚北伐，以辛弃疾为总管，擒获张安国。男主角王商中状元后奉命劳军，在金山寺被金兵囚禁，最后杀敌逃生。他的妻子在原籍陷于敌手，截发毁容，坚贞不屈，终于和丈夫团圆。按照作者的逻辑：才子寻花问柳，遭受危难，无可非议，理应受到同情（昝喜之流富而无才，不在此列）；他的妻子则有义务为他单方面守节，即使毁容削发，也在所不惜。作者宣扬的伦理观一无可取。在关目上，文场和武场交替，国家大事和儿女私情结合，后来几乎成为传奇通用的格局。两者之间可以有内在联系，如南戏《拜月亭》；也可以没有必然联系，如《玉玦记》。《玉玦记》可说是同类传奇中最早的、比较完整的典型结构。

《玉玦记》不仅以《李娃传》的前半和《王魁负挂英》的后半作为自己的骨架，倒宅计和《阳勘》、《阴告》也得力于它们。此外，如第二十九出将马致远的北双调[夜行船]《秋思》套曲翻成南调，第四出《送行》的[一剪梅]则自《荆钗记》第三十三出《赴任》脱化而成。《送行》连用四支[香柳娘]，也可能受到《赴任》连用四支[朝元歌]的启发。情节和词句的因袭在文人传奇是有意模仿，而在民间戏曲则往往是由于流传过程中的相互影响。《玉玦记》典故较多，臧懋循的《元曲选序》甚至说它"始用类书为之"。沈德符《顾曲杂言・填词名手》最赞赏第十二出《赏花》，它可说是以南曲写成的一篇西湖导游。徐复祚的《三家村老委谈》说："此记极为今学士所赏，佳句故自不乏，如'翠被拥鸡声，梨花月

痕冷'(见第四出[香柳娘])等,堪与《香囊》相伯仲。"这两例又从另一面说明,《玉玦记》的作者是以文人吟诗作文的技巧编写传奇的。《玉玦记》每出一韵,惟一例外是第七出《忆夫》,四次以妇字与尤侯韵通押。显然,作者在这里遵从的不是曲韵,而是诗韵。按照诗韵,妇字是上声有韵。《玉玦记》相邻韵部通押,这是南戏体例的遗留。

陆粲(1494—1552)、陆采(1497 1537)是兄弟,江苏吴县人。陆粲二十三岁登进士,被选为庶吉士。翰林院高级官员是内阁大臣的候补人员,庶吉士则是翰林院高级官员的候补人员。由于得罪内阁大臣张璁,这次所有的庶吉士都被分发为各部的属官以至知县。陆粲在考选时得第一名,任工科给事中。三十六岁时,由于章奏牵涉到宫廷内幕,他得罪皇帝被下狱,受廷杖处分。不久,又因弹劾张璁而下狱,被贬为贵州都匀驿丞。两年后调任山区永新知县,三年后辞官回乡。由于正直和蒙冤不屈的经历,陆粲在当地士大夫中声望很高,被尊称为贞山先生。有《陆子炼集》和笔记《庚巳编》。陆采比他哥哥小三岁,参加六次秋试都未中举。他曾西探宜兴张公、善卷二洞,北登泰山。最后一次秋试失败后,乘友人在福建任官的机会,往游武夷山、建瓯和福州。科举失意,使他的精神受到很深的创伤。为了寻求知己,也可能是再一次参加秋试,他前往北京,因病中途折回,不久去世。陆采有《揽胜纪谈》十卷和《天池山人小稿》五卷。

陆粲、陆采兄弟合作的《明珠记》,是昆腔崛起前夕苏州地区最早出现的传奇之一。就作品本身而论,它情节紧凑,结构严谨,不像通常所见的传奇那样松散,可说是出类拔萃之作,可惜迄今还没有受到足够的重视。除了无名氏的《霞笺记》传奇曾采用它的一二关目外,看不出它对后世戏曲有明显的影响。

《明珠记》根据唐末薛调的著名文言小说《无双传》编写,情节很少改动。王仙客和无双结合之前,先娶无双的婢女采苹为

妾。虽然一夫多妻在当时习以为常，小说原来没有这一节外生枝，更加显出王仙客爱情的真挚。侠者古押衙玉成他们的婚姻时，小说有“抽刀断塞鸿（仆从）头于坑中”之语。为什么要这么做，交代不明。戏剧删去这一不必要的凶残场景。小说中古押衙自刎明志，戏剧改为被人劝阻。这些改动比原作好。第十六出之后，戏剧才转入主要部分。无双的父亲受奸臣迫害，她被收进后宫，发往园陵当差。路经长乐驿时，王仙客正好任驿丞，得以设法偷偷相见一面。古押衙假传圣旨用药酒处死无双，然后求得尸体，灌下仙药而起死回生。戏剧以定情的信物明珠一双贯穿始末，因以为名。

《明珠记》的作者对艺术的执著追求和禀赋，使他们掌握了在传统南戏—传奇作家中较为缺乏，而在元代杂剧或西方剧作中经常受到重视的艺术结构力求紧凑的技巧。全剧四十三出，时间跨度约为五年，作品把三年的间隔安排在第十五出和第十六出之间，使此后二十七出的跨度大为缩短。援救无双，并使有情人得以团圆，小说原来的安排相当不错。如无双把书信暗藏在临时过夜的锦褥之下，既显示了宫女即使偶然外出也是禁卫森严、内外隔绝的现实，也写出了无双的机智。戏曲不仅没有遗漏地接受了原作中值得接受的那些描写，而且有所充实，如第三十三出《写诏》、第三十四出《伪敕》。采苹化装为中使，前去给无双进药，经不住人的盘诘，几乎功败垂成。具体描写是否恰到好处可以斟酌，但这个构思值得肯定。

无双起死回生，虽然只有侠者加上超自然的力量才能做到，但王仙客与无双失散后，从未停止他的寻求，如驿亭传信、渭桥相会都有生动描写。他不因古押衙初次拒绝而灰心，弃官跟随他退隐（《访侠》）；日久见真情，古押衙终于以死相许，拯救无双（《吐衷》）。一般侠义题材的作品，当事人消极被动，无能为力，以强调侠者的威力。小说《无双传》和戏曲《明珠记》在这一点上

都与众不同。除《明珠记》外,“二陆”的其他传奇都没有得到成功。《分鞋记》、《椒觞记》已失传,《存孤记》经陆弼改编,在《怡春锦》中收有《私期》一出。

和本时期其他剧作一样,相近韵部通押在《明珠记》中相当普遍。这南戏的通例,为后来某些昆腔作家所忌。“二陆”在这方面甚至比江西人汤显祖走得更远,不过因为他们是土生土长的苏州人,批评者不好说他们用江西土腔罢了。其实郑若庸、“二陆”以至沈璟的同时代人顾大典,他们都采用南戏较为自由的韵路,并不一定为昆腔创作,正如同《金瓶梅》提到的苏州伶人不是昆腔演员一样。

第三章　世代累积型集体创作长篇小说的成书及成就(上)

第一节　早期长篇小说与世代累积型集体创作

中国古代早期长篇小说,成书前都经历了在说话艺人之间酝酿和流传的漫长过程,它们是世代累积集体创作的结果。在嘉靖至万历间(1522—1620),这些小说由文人陆续改编写定并成书问世。出版年代看起来似乎稀稀落落,一本和另一本之间相隔数十年是常事。但考虑到不少版本没有流传下来,这些小说成书的实际间隔应比我们所知道的大为缩短。但无论如何,在极其缓慢地蠕动着的中国古代小说发展长河中,它们已经算得上是前浪和后浪接踵而来的急流了。现存重要小说的最早版本排列如下:

《三国志通俗演义》,嘉靖元年(1522);

《水浒传》,天都外臣即汪道昆序本,万历十七年(1589);

《西游记》世德堂百回本,万历二十年(1592);

《金瓶梅词话》,万历四十五年(1617);

《隋唐两朝史传》(《隋唐志传》)龚绍山绣梓本,万历四十七年(1619);

《三遂平妖传》和《封神演义》刊于万历年间,具体刊行年代

不详。

作于弘治七年甲寅(1494)的庸愚子即金华蒋大器序《三国志通俗演义》云:“书成,士君子之好事者争相誊录,以便观览。”这当是指罗贯中草创之后的最近一次改编,下距嘉靖本刊行只相差二十八年,其他几种书找不出最后成书前较近的一种版本的记载。从它们最后成书到此前较近的一种版本相隔都很久,自数十年以至数百年不等。如《列国志传》今存万历三十四年(1606)三台馆重刊本,而中国社会科学院文学研究所藏残本有元至正十七年(1357)伯颜序;现存《西游记》世德堂百回本刊于万历二十年(1592),而杜德桥(GlenDudbridge)的专著《西游记》附录A提及,嘉靖二十年壬寅(1542),杨悌为他哥哥杨慎《洞天玄记》杂剧所写的《前序》,已经提到《西游记》书名以及同今本一致的一些具体情节,可见在世德堂本之前,《西游记》成书至少已有半个世纪之久;又如今存《金瓶梅词话》以万历四十五年(1617)为最早,而汤显祖在万历二十八年(1600)完成的《南柯记》传奇最后一出,袭用了《金瓶梅》最后一回的相似情节,可见汤氏此时已读完这部小说。麻城刘家藏有此书,汤氏曾在万历八年(1580)前往做客,为他家甄选金元杂剧二三百种。如果汤氏阅读《金瓶梅》也在此行,则《金瓶梅》从成书到出版至少相隔三十七年以上。

上述几部小说都是世代累积型集体创作,它们从各自最早的传说开始,经过不同时期的改编写定者之手,在这个时期内陆续成书。现在所见可信的中国长篇小说的个人创作,以吕天成(1580—1618)的《绣榻野史》为最早,它成书于万历二十七年(1599)前后,是中国早期世代累积型长篇小说的下限,也即个人创作长篇小说的上限。在此之前,个人创作的长篇小说在中国并不存在,这是中国古代早期长篇小说发展的基本事实之一,也是小说史研究者无法回避的问题。此后依然有世代累积型集体

创作的长篇小说继续成书问世,但个人创作已经出现,并正在逐渐加强它的势头。上面所列几部长篇小说今存最早版本,半数也在此下限之后,但成书则显然较早,所以也在论述之列。

上述几部长篇小说都曾经历竞相流传过程,它们难免彼此影响,相互渗透,这样的事实反过来又证明了它们不是个人创作。在个人创作中只有施加影响或接受影响的单向作用,不可能是双向作用,这是中国古代早期长篇小说发展的又一基本事实,不宜对此视而不见。

小说名著在长期流传过程中彼此影响、相互渗透,能够确定为双向作用的事实可以举出许多例证。以引首诗词为例,在《水浒传》和《金瓶梅》、《西游记》和《封神演义》、《水浒传》和《平妖传》、《水浒传》和《西游记》的比较中都可以找到这样的例子。如同时见于《平妖传》四十回本第十六回的赞词"十字街渐收人影",《西游记》第八十四回的赞词"十字街灯光灿烂",《水浒》第三十一回的赞词"十字街荧煌灯火",《金瓶梅》第一百回的赞词"十字街荧煌灯火"——如果不是彼此影响,相互渗透,出现这样的雷同就难以理解。

上面所说的古代早期长篇小说名著在流传即形成过程中的双向蹈袭,只以赞诗或引首诗词为例,因为它们文字简短,一望而知,实际上它们之间的彼此影响远远不止于此。它们可以在题材相近的作品如《西游记》和《封神演义》之间,或《水浒传》和《平妖传》之间发生,也可以在题材迥异的作品之间发生。如《水浒传》第五回鲁智深躲人民女帐中,把满心想做新郎的山大王打得狼狈而逃,与《西游记》第十八回《高老庄大圣降魔》的手法雷同。《平妖传》、《水浒传》、《封神演义》都写到天罡地煞,《封神演义》黄飞虎过五关显然受到《三国演义》关羽故事的影响,而《封神演义》结尾的封神榜和《水浒传》第七十一回的《忠义堂石碣受天文》如出一辙。《三国演义》写的是群雄割据的历史故事,《水

浒传》则叙述绿林好汉的英雄传说，题材本不相同，刘、关、张桃园结义却很接近草莽英雄的风貌。张飞是三国英雄中的李逵，李逵和《隋唐演义》中的程咬金同使一柄板斧，可说是易地而处的一对相同角色。《封神演义》成书比《三国志通俗演义》迟，它显然接受了《三国志通俗演义》的影响。《三国志通俗演义》第一百二十九节《葭萌关张飞战马超》，葭萌关在今四川省昭化县，既不在纣伐西周的路上，也不在武王伐纣的路上，而它居然出现在《封神演义》第二十、三十一、三十五、四十、五十一、七十一、七十四各回中。地名则以音近有一处记为佳孟关，其他都作佳梦关。除了受《三国志通俗演义》影响外，对此不可能作出别的解释。

从以上所举例子，可见彼此影响是双向的，而不是单向的一个作品影响另一个作品。这样的情况只有在二者都是世代累积型集体创作，经过共同的、长久的流传过程时才能产生。二者之中只要有一种是作家个人的作品，双向交流就不可能发生。

同《封神演义》题材相近的《西游记》，关系远比它同《三国志通俗演义》的关系复杂。《西游记》和《封神演义》孰早孰迟目下尚无定论，前者早于后者和后者早于前者两种情况同时并存，最典型的例子莫过于两书共有的哪吒故事。宋僧普济的《五灯会元》卷二附《西天东土应化圣质》列有哪吒的简略小传，汤显祖的诗《重得亡蘧讣》第二十首、《西游记》第八十三回都说哪吒“割肉还母，剔骨还父”。可见，《五灯会元》、汤显祖、《西游记》所说的哪吒是一个系统。《封神演义》从第十二回到第十四回是完整的哪吒出身故事，它的内容虽大有增加，却没有将肉、骨分写，只有笼统的一句“我今日剖腹剜肠剔骨肉还于父母”，可见《封神演义》是另一系统，迟于《西游记》。《封神演义》的哪吒故事比《西游记》生动、完整，则是后来居上的又一证明。但是问题并不是这样简单，两书既有《西游记》早于《封神演义》的佐证，同时也有相反的迹象。《封神演义》的哪吒故事，是《西游记》同一故事的

提高和发展。发展到后来,哪吒一个人物形象分化成为哪吒和红孩儿,却为《西游记》所独有,不见于《封神演义》。

中国古代早期长篇小说都由无名说唱艺人世代累积而成,往往由文化水平不高的文人将它写定成书。元代至治(1321—1323)刊本的《三国志平话》,可能是由说话逐渐向读物演变的中间产物。不少同音假借字当是主听的说话艺术留下的痕迹,如诸葛作朱葛,华容作滑荣,武当山作武荡山,葭萌关作嘉明关,等等,几乎在书中随处可见,而它的插图则又表明当时平话已作为读物开始流传。这些小说的改编写定者大都缺乏应有的文化修养,书卷知识较差,不时留下一些败笔,可是凭仗他们娴熟高妙的技艺,照样对中国古代长篇小说的发展作出卓越贡献。

如果充分考虑到中国古代早期长篇小说都是世代累积型集体创作,并且在竞相流传的过程中存在着自然而然彼此影响和相互渗透的种种现象,在评价传统小说的艺术时,我们就应当看到其独具的特点:它们以情节的连贯和生动吸引读者,而不在离奇曲折上用功夫,即使离奇曲折也以自然为上;它们说一件事从头到尾往往经历数十年乃至百年以上,很少像后世说书那样,说了老半天,女主角还没有从楼上走到楼下;它们很少冗长的心理描写,由于受到主听的说话艺术的先天影响,不会有如同狄更斯的《荒凉山庄》中伦敦大雾的描写,或哈代《还乡》中艾顿荒原的描写。总之,中国古代早期长篇小说的描写往往简洁到如同叙述。现代文学理论往往推许描写而贬低叙述,其实两者不仅不是互不相干的存在,而且简直可以说是唇齿相依。描写中有叙述,或以描写为叙述;反之,叙述中也有描写,也可以以叙述为描写。两者都可能有各种各样、高下不等的艺术成就。以生动的描写同乏味的叙述相比,或以平庸的描写与引人入胜的叙述相比,难以得出公允的结论。应该说,无论叙述或描写,两者的潜力都是无限的。不能说世界上已经有作品或作家曾达到叙述或

描写艺术的极限，这种极限并不存在。中国古代早期长篇小说出现时，还没有规范化的前现代汉语，从半文不白的话本语言很难熔铸出纯正的文学语言，加之改编写定者缺乏必要的修养，人们很容易发现小说语言的粗疏和失误，却难以找出它的精彩之所在，而在整体上，又给读者留下难忘的印象。总之，中国古代早期长篇小说的魅力还有待人们进一步探索。

如果充分考虑到中国古代早期长篇小说都是世代累积型集体创作，并且在长期的流传过程中，存在着自然而然彼此影响和相互渗透的种种现象，也许对小说主旨微言大义式的种种探索，都将很难自圆其说。因为说话艺人对这类事和某一教义完全可能一无所知或不感兴趣，即令最早的或某一改编写定者的确有过这样的表现意图，那么在后来者多次有意或无意的改动中，也难以保持上一阶段改编写定者的意图而不发生偏离。这犹如多种力量推动一个物体向前运动，它的速度和方向不取决于某一分力，而取决于各种分力组成的合力。有的分力可能大部分被抵消，有的可能基本上被转向，最后合力的方向和速度可以和各分力本来的方向和速度都有差异，而它们又或多或少起到了各自的作用。中国古代早期长篇小说复杂思想的形成正是如此。

第二节　罗贯中与《三国演义》、《水浒传》的改编写定

元末明初，中国小说史上出现了长篇章回小说大师罗贯中。他把具有悠久演变史的三国、水浒故事改编写定为长篇章回小说《三国志通俗演义》和《水浒传》。

《三国志通俗演义》是我国最早的一部长篇章回小说。自晋代陈寿(233－297)著《三国志》，南朝裴松之(372－451)为之作注以来，三国题材逐渐由正史进入传说(包括民间口头传说和文

人的野史笔记),然后进入以说话艺人为主的世代累积集体创作过程,再由罗贯中改编写定为《三国志通俗演义》。之后,又经民间艺人不断修改,最终由毛宗岗父子在明刊本的基础上进一步提高,成为公认的定本《三国演义》。三国故事的成书过程,为我国世代累积型集体创作长篇小说的演变和发展,提供了最悠久、最典型、最完整的范例。

《水浒传》成书的情形与《三国演义》有所不同。小说与历史事实相去甚远,因此完全可以说它不是一部历史小说,而是以艺术虚构为基础的文学创作。

作为口头文学的水浒故事形成于元代,从《三十六人赞》、《大宋宣和遗事》和元代水浒剧可以想见,接近后来《水浒传》的一套完整的水浒故事,在元代说话人的口头大体已经形成,只是它的某些重要情节还没有最后定型。在世代相传的话本基础上,小说《水浒传》在元末明初由罗贯中改编写定。至迟在嘉靖十年前后,此书已经开始流传,并且引起了文人学士的极大兴趣,出现了一个各种版本竞相翻刻、广为流传的局面。

《三国志通俗演义》经世代累积集体创作,最后由罗贯中改编写定,它的署名已为人公认。《水浒传》的问题却没有这么简单,它的署名有施耐庵和罗贯中、施耐庵两种。那么到底谁是它的改编写定者呢?较早的几种文字记载如下:

其一,郎瑛《七修类稿》卷二三:"《三国》、《宋江》二书,乃杭人罗本贯中所编。予意旧必有本,故曰编。《宋江》又曰:'钱塘施耐庵的本。'"

其二,高儒《百川书志》卷六:"《忠义水浒传》一百卷。钱塘施耐庵的本,罗贯中编次。"

其三,田汝成《西湖游览志余》:"钱塘罗贯中本者,南宋时人,编撰小说数十种,而《水浒传》叙宋江等事。"

其四,天都外臣《水浒传叙》:"故老传闻,洪武初,越人罗氏,

诙诡多智，为此书共一百回。”

以上各条虽有出入，但内容大体相同。

据《兴化县续志》署名“明淮安王道生”撰的《施耐庵墓志铭》，施耐庵(1296—1370)是今江苏兴化县白驹镇施家桥人。该文又载：

> (施耐庵)为至顺辛未进士，曾官钱塘(今杭州)二载，以不合当道权贵，弃官归里，闭门著述……著作有《志余》、《三国演义》、《隋唐志传》、《三遂平妖传》、《江湖豪客传》即《水浒》。每成一稿，必与门人校对，以正亥鱼，其得力于(门人罗)贯中者为尤多。

上面这篇文字本身疑点很多，令人难以置信，如说《水浒传》作者子安字耐庵。稍有一点传统文化常识的人都知道，某庵、某堂、某斋只可能是别号，不会是表字。按照传统习惯，表字和别号有区别。又说他是元至顺辛未(1331)进士，查《元史》，辛未并没有进士试，可见墓志铭连墓主的字号和成进士的年代都没有搞清楚。显而易见，它是施耐庵作《水浒传》的说法流行以后才炮制出来的一篇赝文。

有关罗贯中的记载虽然也很参差，但天一阁藏《录鬼簿续编》抄本中的小传，从各方面看来都比较可信，引录于下：

> 罗贯中，太原人，号湖海散人。与人寡合。乐府、隐语，极为清新。与余为忘年交。遭时多故，各天一方。至正甲辰(二十四年1364)复会，别来又六十余年，竟不知所终。

据现存史料，罗贯中生卒年不详。所著杂剧有《风云会》

(存)、《蜚虎子》(佚)、《连环谏》(佚)。小说除《三国志通俗演义》外,相传《隋唐两朝志传》、《三遂平妖传》、《残唐五代史演义》都由他编次而成,但以后又多次经人校订。说他是《水浒传》的改编写定者,有如下理由:

1. 据《续编》自序,明成祖永乐二十年(1422)贾仲明八十岁,其生年当在元至正三年(1343)。他和罗贯中是忘年交,年龄相差当在二十岁左右。依此推算,罗贯中当生于1323年前后,元朝灭亡时他将近五十岁。这一点同后文所论证的《水浒传》成书于元末或明初的说法不谋而合。

2. 综合《录鬼簿续编》及郎瑛、高儒等人的说法和《水浒传》的题署,罗贯中当是太原人(一作东原)而流寓杭州。在《录鬼簿》所著录的元代书会才人中,这是带有普遍性的一种情况。如马致远、张寿卿、戴善甫、宫大用、郑德辉、曾瑞卿、乔吉等人都是北方人南游江浙,其中郑德辉、乔吉都在杭州终老。以《水浒传》本身论,它用的是北方语言,一定是北方人所写。从书中所提到的地理情况来看,错误甚多,连大体方位都顾不到。如江州(今江西九江)与无为军(今安徽无为)相去四五百里,小说却写成两地只隔一道长江,江州城里能望见无为军起火;又如王庆盘踞淮西,所占八座军州南丰(今江西南丰)、荆南(今湖北江陵)、山南(今湖北襄阳)、云安(今四川云安)、安德(今山东德平)、东川(今云南东川)、宛州(今河南南阳)、西京(今河南洛阳),竟全部不在淮西,而且相去甚远;可是征方腊之役所写的浙江州县,尤其是杭州的村坊街巷名如涌金门、西陵(泠)桥、保俶塔、净慈港、西溪、西山、龙翔宫、五云山,甚至偏僻的小村如古塘、范村(当作梵村),无论方向、里程都很正确。总之,从小说本身的文学语言和地理情况看,只有原籍北方,又曾长期流寓杭州的人,才有可能是它的改编写定者。两个条件缺一不可,只有罗贯中符合。

3. 有人曾将《水浒传》与罗贯中现存的杂剧《宋太祖龙虎风

云会》作比较，认为两者文字风格不像。要求戏曲中的韵文同小说中的白话相类，无异刻舟求剑。但若细心比较则不难发现：

甲、杂剧对宋太祖的描写，同《三国演义》强调刘备的仁政，同《水浒传》反对奸臣、滥官、污吏、恶霸，尽忠皇朝的思想并无二致。

乙、据历史，宋太祖赵匡胤在陈桥兵变前原是一个军阀，杂剧却说他同赵普、曹彬、郑恩、楚昭辅等人“相交至密，结为弟兄，虽古之关、张，不过如此”。可以说这是把赵匡胤同赵普等人的关系《三国演义》化了，而《雪夜访普》和《三顾茅庐》也可说异曲同工。

丙、杂剧楔子：“朝梁暮晋何时了”，第一折苗训说白：“主公乃九朝八帝班头，四百年开基帝主。”小说引首“那时朝属梁，暮属晋……国号大宋，建都汴梁。九朝八帝班头，四百年开基帝主。”二者的相似显而易见。

当然，如果孤立地仅仅从《水浒传》同《风云会》的一些近似之处，就坐实它们出于同一作家之手，未免牵强附会。但至少可以证明，所谓两者风格不同就不能出于同一个罗贯中之手云云，是过于武断了。

第三节　《三国演义》：从正史展开英雄画卷

一、三国故事、说话的流传演变

从正史出发，三国故事流传最早，小说成书却很迟。

从《全唐诗》所收有关三国人物和古迹的吟咏看，初、盛、中唐诗人还没有越出正史范围。李白诗《赤壁歌送别》说“烈火张天照云海，周瑜于此破曹公”，同正史相合，周瑜是破曹的主将，他的战功并未在诸葛亮光辉的笼罩之下黯然失色。杜甫的著名

诗篇《丹青引赠曹将军霸》有"将军魏武之子孙，于今为庶为清门"的句子。尽管他的《蜀相》、《八阵图》等诗对诸葛亮推崇备至，尊刘还没有同贬曹相联系。晚唐诗人的作品才透露了从史实走向虚构的迹象。如杜牧(803－853)的《赤壁》："东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。"从前一句看，赤壁之战的主将是周瑜，没有诸葛亮借东风的虚构痕迹。从后一句看，却已经离开史实而接近后来的小说。据《三国志·魏志》卷一，赤壁之战发生在东汉献帝建安十年(205)，而兴建铜雀台在建安十五年(210)。史实和文学作品中这两件事的时间顺序恰恰相反。杜牧的诗句如果不是受到当时以三国为题材的传说之影响，就是诗句给后来的小说以启发。李商隐(813－858)的诗《无题》("万里风波一叶舟")中"益德冤魂终报主"一句，相当于关汉卿《关张双赴西蜀梦》杂剧的大关目，又见于成化本《全相说唱花关索出身传》四种之四《全相说唱关索贬云南传》，但没有被《三国志平话》和《三国演义》所采用，可见当时各种不同的本子争奇斗艳而并存，并不偶然。差不多同时，李商隐还有一首《骄儿诗》："或谑张飞胡，或笑邓艾吃……忽复学参军，按声唤苍鹘。"诗句生动地描写了他儿子听了说话之后的憨态，可见三国故事说话艺术在唐代已达到了很高的水平。

在宋代，三国故事进一步盛行于世。如高承《事物纪原》卷九《影戏》："宋朝仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰作影人，始为魏蜀吴三分战争之像。"《宋史》卷三一四《范纯礼传》记一村民"入戏场观优。见匠者作桶，取而戴于首曰：与刘先主如何"?

应该指出，晚唐北宋之际，三国题材从史实走向小说的进程相当缓慢。北宋苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》写道："遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，强虏灰飞烟灭。"引人注意的是后来《三国演义》中诸葛亮专用的羽扇纶巾原本属

于周瑜。

署有南宋高宗绍兴十七年除夕(1148)自序的孟元老《东京梦华录》卷五《京瓦技艺》,记有"霍四究说《三分》",可见以三国为题材的说话那时已经水平很高。从石君宝《诸宫调风月紫云亭》第一折女艺人的唱词:"我唱的是《三国志》,先饶十大曲",不难想见当初说明《三国志》故事流派纷呈的盛况。

元代有至治(元英宗年号,1321—1323)新刊《全相三国志平话》。此书署"建安(今福建建瓯)虞氏新刊",但在第一幅插图右下角又署"古樵吴俊甫刊",另外三种平话则署"樵川(今福建邵武)吴俊甫刊"。可能吴氏板片后归邻郡虞氏,虞氏另加封面,号称"新刊"。《三国志平话》的封面和正文在刻印上的精粗之别,可以由此得到说明。吴氏原刊本当在至治之前,这是三国志平话中幸存的一个最早版本。至治本《三国志平话》,则可能是当时说话艺人的说话逐渐向读物演变过程中的产物。尤其是其中的同音错别字,当是说话艺术留下的痕迹,而其插图,则又表明它已作为读物开始流传。

另有实际上出于《三国志平话》之后,卷首、卷末有"照元新刊"题署的《三分事略》,它是前者拙劣的仿刻本。

研究者都注意到《三国志平话》和《三分事略》无论封面、插图、正文每页的行数,每行的字数都相同,尤其是相同的同音错别字,足以说明二书是同一版本系统,一书以另一书为样本而仿刻。个别文字差异,如司马懿的"懿"字,平话本作"壹",《三分事略》作"一",不足以改变上述事实。研究者也都注意到《三分事略》比平话本缺少八页(单面),缺页都在各卷倒数第二至第四页之间,而缺页前后文字不相衔接。线装书缺页时有发生,但《三分事略》情况不同。《三国志平话》在上卷末标有"二十三"字样,表明上卷为二十三节;《三分事略》上卷则在删去三节之后,在卷末改标"二十"。可见这不是因疏忽而缺页的一般情况,而是有

意偷工减料，甚至不把删节后出现的前后不相衔接的情况略作补救，正如它图版和字迹极其粗劣，几乎难以辨认一样。正文（包括插图）的粗制滥造和封面的相对精细形成对照（两者悬殊的情况大大超过《三国志平话》），这也是以伪劣产品吸引顾客的一种并不高明而又常见的手段。

对“照元新刊”可以有两种解释：如果“元”指元朝，那就表明它是明代刻本，如果“元”通“原”，那是照原刻本重新刊印的意思。上面两种说法都说明《三分事略》出版在《三国志平话》之后。

《三国志平话》分上中下三卷。上卷末标明二十三节，其他二卷没有标明，数目相近。每节标题，有的见于插图，如《汉帝赏春》、《天差仲相作阴君》，有的以阴文插入正文，如《三战吕布》、《张飞独战吕布》。插图中的标题有时同阴文并不一致，如插图标《水浸下邳擒吕布》，阴文分标《侯成盗马》和《张飞捉吕布》，又如插图标《将星坠孔明营》，阴文则为《西上秋风五丈原》，可见当时还没有完全定型。

全书始于《汉帝赏春》，止于诸葛亮之死，平话以西汉无辜被杀的功臣韩信、彭越和英布“三人分天下，来报高祖斩首冤”作为三国形成的前因，以“刘渊兴汉巩皇图”作为三国的后果。平话最突出的是尊刘贬曹的倾向。刘渊是匈奴族君主，同刘邦、刘备并没有血统关系。平话把他说成是蜀汉的外孙，除了表明平话的写定者文化水平不高，还可以看出尊刘贬曹的倾向简直到了荒唐可笑的程度。

毛本第四十三回《诸葛亮舌战群儒》的故事在平话本中还没有形成。平话借用《史记·黥布列传》萧何迫使黥布杀死楚使而归汉的手法，演出“孔明杀曹使”迫使孙权起兵的一幕。这在艺术上也有可取之处，但不及《舌战群儒》精彩。

平话本《草船借箭》是周瑜的事，同诸葛亮无关。赤壁之战，

周瑜的战绩逐渐向诸葛亮身上转移，金元杂剧已经出现了这样的趋势，正好同《三国志平话》相呼应。无名氏《货郎旦》第四折张三姑的说唱词："烈火西烧魏帝时，周郎战斗苦相持。交兵不用挥长剑，一扫英雄百万师。这话单提着诸葛亮长江举火，烧曹军八十三万片甲不回。"而无名氏《隔江斗智》第一折周瑜的说白却是："后来诸葛亮过江借兵，我主公助他（刘备）水兵三万，拜某为元帅，黄盖为先锋，在三江夏口，只一把火烧的曹兵八十三万片甲不回。"杂剧和平话都处于从史实到虚构的过程之中，而进度略有参差。

《三国志平话》着力描写的刘、关、张以镇压黄巾起义而发迹，这是历史的真实，平话很难加以改变，但对他们的描写和刻画又取法于水浒英雄，或者更正确地说，这是三国和水浒两个不同题材的传说，在长期流传过程中曾经互相渗透和交流的明证。刘备擅自招募义军；关羽杀县令，避祸他乡；张飞打常侍，鞭督邮，占古城，号无姓大王，建黄钟宫，立年号为快活——这些都是"寇盗"的行径，同水浒英雄不相上下。张飞越墙杀死太守及妻妾弓手等二十余人，活脱是《水浒传》第三十一回《张都监血溅鸳鸯楼》的梗概，只是还没有得到提高；张飞鞭督邮往太山落草，一会儿又说是太行山。很明显，它同《大宋宣和遗事》元集所写，晁盖等二十人"前往太行山梁泺（泊）去落草为寇"，都带有南宋时太行山一带义军奋起的痕迹。桃园三结义是梁山泊三十六人聚义的先声。宋江在九天玄女庙得天书，《三国志平话》得天书的却是黄巾起义的首领张角（平话作张觉）的老师孙学究。天书的内容各不相同。引人注意的是《三国志平话》在后来罗贯中的手中得到提高时，《水浒传》对它的影响就越来越小了，只有在张飞身上，还在他的社会地位所允许的情况下，保留了易地而处的李逵的某些特性。在刘备、诸葛亮身上，宋江、吴用的影子就单薄得多了。

二、嘉靖本和毛本

迟至嘉靖年间，三国故事才在长期流传的基础上由罗贯中改编写定成书。他的原本《三国志通俗演义》，是从元至治新刊《三国志平话》、《三分事略》到《三国演义》这一演变提高过程中的一个重要环节。庸愚子蒋大器弘治七年(1494)的抄本，大体上即嘉靖元年(1522)刻印、冠有关中张尚德署名修髯子《引》的罗贯中《三国志通俗演义》，宣告它正式成书。在相隔两个世纪之后，三国故事由平话本的五万五千字，正式发展成为约五十八万字的长篇小说。清初毛纶、毛宗岗父子以李卓吾评本为依据，增补(正文)多于删削(诗歌)的评点本《三国演义》，则最接近它的定本，字数七十万。

《三国志通俗演义》因署有"嘉靖壬午(1522)"的修髯子《引》而被通称为嘉靖本，但它不会是嘉靖本的原刻。嘉靖本的原刻可能没有流传下来，事实上并不存在。本书共二十四卷，分二百四十节，每卷十节，每节标题为七言单句，有明显的话本痕迹。至于总合二节为一回，标题由单句变为对句，对仗渐趋工整，那是后来的事了。书题"晋平阳侯陈寿史传·后学罗本贯中编次"。

金华蒋大器署名庸愚子的弘治七年甲寅(1494)序中所谓"书成"，指不久前的另一次加工改编，当时以抄本流传。嘉靖元年壬午(1522)关中张尚德署名修髯子的《引》说："客曰……(此书)简帙浩瀚，善本甚艰。请寿诸梓，公之四方，可乎？余不揣谫劣，原作者之意，缀俚语四十韵于卷端。"《三国志通俗演义》至此始以刻本印行于世(即嘉靖本)。据嘉靖本的署名，罗贯中是在不止一次的写定和增订中的关键人物。但是集腋成裘，为这部长篇小说加工增订作出贡献的不会是一二名天才作家。蒋大器和张尚德都可能在传抄和出版时或多或少对它的提高有过自己的贡献。他们是不少加工整理者中侥幸留有姓名的两位，更多

的人都默默无闻，难以查考。

嘉靖本删去平话中韩信、彭越和英布“三人分天下”的开头和“刘渊兴汉巩皇图”的结尾，改变了把历史发展看成是阴骘果报的观念，并大体上按照正史补写到《王濬计取石头城》，晋武帝司马炎降服吴主孙皓，统一中国止，补足三十三节以成全书。这是三国故事演变的一大进展，这一改编最早可能出于罗贯中之手，才会署名“后学罗本贯中编次”。

在罗贯中之后，此书又经书会才人们不断修订，而后来的修订者并不都是具有高度文学修养的人，艺人或整理出版者所做的有助于作品提高的那些修订，由于难以辨认而融合到世代累积集体创作的改编写定中去了。

清康熙年间，毛纶、毛宗岗父子仿效金圣叹评《水浒传》，根据嘉靖本等多种版本，加工评点成后来被简称为《三国演义》的一百二十回本。这个本子在三百年来的流传中事实上已作为定本被接受。毛宗岗（约 1632—1709 或略后），字序始，号孑庵，长洲（今苏州）人。其父毛纶（约 1610—?），字德音，号声山。父子俩一生不曾入仕，穷愁潦倒。毛纶中年后双目失明，命儿子宗岗代笔，作《琵琶记》评本，次年（康熙五年 1666）刊行。《坚瓠》各集、四雪草堂本《隋唐演义》的编者褚人穫（1635 —?）和著名文人、传奇和杂剧作家尤侗（1618 — 1704）都是毛宗岗的友人。今存《三国演义》有署“顺治岁次甲申嘉平朔日金人瑞圣叹氏题”的序，这是康熙十八年（1679）李渔为毛本作的序文的剽窃窜改本，正文一千零三十五字中有九百一十字以上抄袭李渔原序。[①]

《三国演义》刻意模仿金圣叹评《水浒传》，卷首《读三国志法》、《凡例》和各卷的回前评，其体例都来自金圣叹。《凡例》再

① 以上据陈翔华考证，见《毛宗岗的生平与三国志演义毛评本的金圣叹序问题》（《文献》1989 年第 3 期）。

三再四以实际上并不存在的古本和俗本作对照，同金圣叹以杜撰的古本作为腰斩《水浒传》根据的手法如出一辙。如果说金圣叹的腰斩用心可议，对《水浒传》艺术技巧的提高却有可取之处。而毛本《三国演义》则可说有其利而无其弊，算得上青出于蓝。因为毛本《三国演义》的编校和批评刻意仿效金圣叹，因此后来又题为《圣叹外书》和《第一才子书》。看来这些改动和对李渔序的窜改都不会出自毛氏本人。

卷首有李渔序的毛氏《三国演义》原刻本可能已经失传，今存毛氏《三国演义》同所有刻本一样都在翻刻中有所失真。最明显的证据是《凡例》第二条："俗本纪事多讹，如昭烈闻雷失箸，及马腾入京遇害，关公封汉寿亭侯之类，皆与古本不合。"汉寿是地名，亭侯是封爵名，关公封汉寿亭侯，不误，见毛本《三国演义》第二十六回。嘉靖本、郑本[1]都误作寿亭侯，上面的"汉"字错解为汉朝。可见《凡例》第二条所说的"汉"字衍。如果有"汉"字，那就不能说它"与古本不合"了。

对《凡例》同一条另外两例需要作一些说明，它们都是毛本事实上对嘉靖本即以前多数旧本所作的艺术加工的范例。

嘉靖本卷五《青梅煮酒论英雄》："操以手先指玄德，后指自己，曰：'方今天下唯使君与操耳。'言未毕，玄德以手中匙箸尽落于地。霹雳雷声，大雨骤至。操见玄德失箸，便问曰为何失箸，玄德答曰：'圣人云，迅雷风烈必变，一震之威，乃至于此……'"

毛本第二十一回："操以手指玄德，后自指曰：'今天下英雄唯使君与操耳。'玄德闻言吃了一惊，手中所执匙箸不觉落于地下。时正值天雨将至，雷声大作。玄德乃从容俯首执箸曰：'一震之威乃至于此……'"

---

① 联辉堂刻本卷末署"万历乙巳(三十三年，1605)岁孟秋月闽建书林郑少垣梓"。

全像三国志演义》明万历十九年（1591年）周曰校刻本

毛本评语云:"两雄不并立,不并立则必相图。操以备为英雄,是操将图备矣,又逆知备之必将图我矣。备方与董承等同谋,而忽闻此言,安得不失惊落箸耶?是因落箸而假托闻雷,非因闻雷而故作落箸也。若因闻雷而故作落箸,以之欺小儿则可,岂所以欺曹操者。俗本多讹,故依原本校正之。"

嘉靖本卷一二《耒阳张飞荐凤雏》,写马腾与黄奎忠于汉献帝,密议在曹操检阅关西部队时将他杀了。但黄奎的小妾与人私通,将阴谋泄漏:

> 却说关西兵至许田,马腾、黄奎请操点军,并入相府。操喝左右拿下马腾……操下令将马腾、黄奎并两家良贱共三百余口,斩于市曹。

毛本第五十七回则如此写:

> 次日,马腾领着西凉军马,将次进城,只见前面一簇红旗,打着丞相旗号,马腾只道曹操自来点军,拍马向前。忽听得一声炮响,红旗开处,弓弩齐发。一马当先,乃曹洪也。马腾急拨回马时,两下喊声又起。左边许褚杀来,右边夏侯渊杀来,后面又是徐晃领兵杀至,截断西凉兵马,将马腾父子三人困在垓心。马腾见不是头,奋力冲杀,马铁(马腾之子)早被乱箭射死。马休随着马腾,左冲右突,不能得出。二人身带重伤,坐下马又被箭射倒,父子二人(马腾、马休)俱被执……一同遇害。

以上两段,前者据《三国志·蜀志》卷二引《华阳国志》写成,后者关于马腾的出身,则根据同书《蜀志》卷六裴注引《典略》写

成。毛本比嘉靖本往往进一步离开古籍的原文而进行虚构，由简而繁，艺术水平有所提高，这是它后来被公认为定本的主要依据。马腾一段说不上怎么精彩，也许它倒因此更适宜于看作由简而繁的代表性例子。刘备失箭一段也不属于描述失真，不合史实而非修改不可的例子，而是在有关心理和情景的描写上更加细致准确，这是毛本提高艺术性的另一类例子。

赤壁之战是小说的精彩篇章，嘉靖本的艺术成就以此为代表。舌战群儒、草船借箭、借东风等故事使诸葛亮的形象熠熠生辉。周瑜也不失名将风度，如他策划的黄盖诈降、蒋干中计等都是击败曹操的必要部署。但三气周瑜等情节的虚构，有力地形容了他胸襟狭窄和妒贤害能的个性。周瑜足智多谋，而诸葛亮又智高一筹，两者都使读者留下深刻的印象，这是了不起的成就，毛本在此基础上进一步提高，改得更为合情合理。毛本从第四十三回到第五十回，相当于嘉靖本卷九到卷十的相应章节。在此范围内，嘉靖本插有赋二篇、诗(歌)十八首，毛本删了一篇赋、八首诗(一首诗中句子有省略的不包括在内)。删削不必要的诗词，可说是毛氏校订《三国演义》的一个通例。在此范围内，毛本改正了嘉靖本有损人物形象的描写。如嘉靖本卷十《七星坛诸葛亮祭风》，孔明借东风后，由赵云以快船接回，周瑜谋害孔明的阴谋落空。"周瑜大惊曰：此人如此，使吾晓夜不安矣。为今之计，不若与曹操连和，先擒刘备、诸葛亮以绝后患也。"小说令人信服地写出吴与蜀、周瑜与诸葛亮在联合抗曹的共同大计下，暗中又有惊心动魄、你死我活的斗争。小说赤壁之战引人入胜，这是原因之一。周瑜这番话否定了孙权亲自决定的抗曹大计，超出了他的权限，同时也与周瑜作为抗曹的主角之一前后不一，这是明显的败笔。毛本第四十九回改为："周瑜大惊曰：'此人如此多谋，使吾晓夜不安矣。'鲁肃曰：'且待破曹之后，却再图之。'瑜从其言。"可说适可而止，恰到好处。这类较大的改动，在

毛本这八回中仅此一例。

在同样的范围内,毛本改正了明显的失误两处:(1)嘉靖本卷九《诸葛亮舌战群儒》:"且如汉扬雄以文章为状元",汉代没有后世的那一套科举制,这是明显的常识错误。毛本第四十三回改正为:"且如扬雄以文章名世。"(2)嘉靖本卷九《诸葛亮智说周瑜》:"操命其子作一赋,名曰《铜雀台赋》。赋中之意单道他家合为天子,誓娶二乔。"这是诸葛亮有意改动赋中句子以煽动周瑜对曹操的敌意,但当他当面朗诵时却又是一字未改的原文。毛本第四十四回才将原句"挟二乔于东南兮,若长空之蝃蝀"(此与曹植原作不同),改为"揽二乔于东南兮,乐朝夕之与共。"

毛本在卷首加了一首出自杨慎《廿一史弹词》第三段《说秦汉》的[临江仙]词,第一回又以"话说天下大势,分久必合,合久必分"开头。嘉靖本最后一首古风的结句"鼎足三分已成梦,一统乾坤归晋朝"。末一句,毛本改为"后人凭吊空牢骚",感伤悲哀,似乎是对新朝而发。不少回的评语都重申《通鉴纲目》的正统观,可能两者之间存在一定的联系。

毛氏《三国演义》和略后的刊编者是在以嘉靖本为代表的明刊本即俗本的基础上,偶尔大段地修改,经常却是点点滴滴地加以润色、整理、提高、改进,逐渐将浅近的文言部分地改得更为浅近,或干脆改写为白话,使它成为公认的定本。

如果不追溯得更远,从《三国志平话》到《三国演义》的成书过程大体说来就是如此,它在"四大奇书"以及全部古代小说中经历了最为漫长的演变过程。

三、尊刘贬曹倾向和历史循环论及小说的结构

《三国演义》从正史出发,展开了一轴英雄画卷,从多种角度对一代历史进行了形象的再现。我们可以从中看到政治、军事、治国、用人、处世等方面的经验和教训,更可以看到当时历史发

展的大势和社会状况。小说的内涵复杂而深广，很难用一个概念来囊括，也毋须用一句话来定性。但就其思想倾向而言，最引人注意的是尊刘贬曹。这个倾向绝非形成于一时一代，而是在小说世代累积集体创作的漫长过程中发展起来的。

《三国志》及裴松之注同《三国演义》，即史实同小说虚构的主要区别，在于后者尊刘（包括诸葛亮）与贬曹互为条件的倾向性。《三国志平话》在开头和结尾已强烈地表明了这一倾向，但具体描写却要迟到元末明初成书的《三国志通俗演义》，才算得到大体落实。应该指出，按照尊刘贬曹的观点对历史事实重新加以处理，直到清初毛氏父子的改定评点本以至清末的京剧改编，仍在传统的惯性作用下继续进行。另一方面，即使在毛本《三国演义》中，同贬曹倾向相反的观点也没有被彻底清除，尊称曹操为曹公以及与此相适应的描写仍然不时出现。清代学者章学诚（1738—1801）认为这部小说“七分实事，三分虚构”（《章氏遗书外编·丙辰札记》），也表明尊刘贬曹的倾向并未最后落实到小说的全部描写中去。尊刘必然尊诸葛亮，尊关、张，关羽和曹操是整部小说中仅见的被尊称为公的两位人物。后者来自正史，前者出自小说。

从宋代的一些记载，可见三国故事中尊刘贬曹的倾向已在民间引起了强烈的共鸣：

《东坡志林》卷六：王彭尝云，途巷中小儿薄劣，其家所厌苦，辄与钱，令聚坐听说古话。至说三国事，闻刘玄德败，频眉蹙，有出涕者；闻曹操败，即喜唱快。以是知君子小人之泽，百世而不斩。

张耒《明道杂志》：京师有富家子……好看弄影戏，每弄至斩关羽，辄为之泣下。

其实《三国演义》的尊刘贬曹倾向，可以上溯到晋习凿齿的《汉晋春秋》和唐代刘知幾的《史通·探赜篇》。其后南宋朱熹著

《资治通鉴纲目》强调正统,《凡例》说得很清楚:"僭国谓乘乱篡位或据土者,如汉之魏吴。"元至正二年(1342)中书右丞相脱脱等奉命纂修宋、辽、金三史,至正五年三史先后完成,杨维桢(1296—1370)居然以《正统辨》上奏,指斥三史"《春秋》之首例未闻,《纲目》之大节不举"。并说:"先正(指朱熹)论统于汉之后者,不以刘蜀之祚促与其地之偏而夺其统之正者,《春秋》之义也。彼志《三国》(指陈寿),降昭烈以侪吴魏,使汉嗣之正,下与汉贼并称,此《春秋》之罪人矣。"(《东维子集》卷首)正统思想在南宋和元代的具体历史条件下大盛,不是单纯出于个人对曹操的偏见,世代累积型集体创作,其思想倾向的形成不会是任何个人所能决定的。

正统论从来都带有浓重的宗法气息,在通常的情况下并不值得肯定。但宋、元时期不少人以三国蜀、魏、吴鼎立比附宋、辽、金对峙,辗转寄托了他们对国家形势的忧虑(宋亡前)或故国之思(宋亡后),与此并存的还有广大人民在王朝存亡之际所怀有的忧国思想和对圣君贤相、清明政治的向往。所以,剔除它家天下的宗法性和狭隘的大汉族主义倾向,有其值得肯定的一面。《三国演义》千百年来流传不绝,绝不是简单化的极左思潮所能否定。

历史小说必然要表现历史观,而历史观无疑也是小说思想倾向之体现。也可以说,它是作者主体意识对历史事实的选择和提炼。但对于《三国演义》这样的世代累积型集体创作而言,历史观不仅受到正统观念的影响,更是人民群众对历史现象的直观感觉。《三国演义》的历史观是典型的历史循环论,小说开篇的名言"话说天下大势,分久必合,合久必分",是对这一历史观和历史现象所作的通俗概括,胜过汉代以来博学鸿儒连篇累牍的论说,因而也更为深入人心。

《三国演义》的艺术结构,与拥刘反曹倾向和历史循环论密

切相关，这可以从两个方面来看。

从拥刘反曹的倾向出发，小说以蜀汉为中心结构故事。我们用最简单的加减法就可以看到这个事实。一部篇幅一百二十回，故事绵延数十载的小说，开篇寥寥数语交代汉祚衰微，紧接着就写刘、关、张桃园结义（第一回），接着太守刘焉认刘备为侄，派他统兵前去讨伐黄巾，刘备等由此进入群雄角逐。而当时三人不过是市井“贩屦织席”（刘备），“卖酒屠猪”（张飞），“逃难江湖”（关羽）之辈。刘备虽云汉室之后，但用他的话说还是“白身”。小说第一回做这样的安排，可说意味深长。至第三十五回，刘、关、张虽无多大实力，但在群雄角逐中作品还是时时不忘展示他们的英雄形象。自三十九回诸葛亮出山至一百零四回诸葛亮星殒五丈原，小说这六十七回的巨大篇幅，不论在敷演故事还是在人物形象刻画上，显然都以蜀汉为中心，以诸葛亮为焦点。如果从三十六回徐庶荐诸葛亮算起，则是整整七十回。此后十六回，已无精彩可言。

从历史循环论出发，小说以合→分→合之循环为整部书的大起结。第一回以“分久必合，合久必分”开篇，由周代论到汉一统天下的分裂；最后一回以“合久必分，分久必合”结束，晋帝重建“一统之基”。开头结尾两个段落的总结，“分”、“合”顺序的改变，自然不是文字游戏，而是一个历史大循环的完成。这两个段落具有开阖全局的作用。从局部来说，第一回至三十五回写一统涣散，群雄角逐，分裂天下，当中六十七回写三国鼎立，最后写三分归一。这样首尾照应，中间三环相扣的结构，不能不说相当详密而完整地诠释了历史循环论。

四、《三国演义》的艺术成就

（一）合理的艺术虚构

《章氏（学诚）遗书外编・丙辰札记》对《三国演义》“七分实

事,三分虚构"的评论,是一个影响很大的观点,它是章学诚在与多种小说的比较中提出的:

> 凡演义之书,如《列国志》、《东西汉》、《说唐》及《南北宋》,多纪实事;《西游》、《金瓶》之类,全凭虚构:皆无伤也。唯《三国演义》,则七分实事,三分虚构,以致观者,往往为所惑乱,如桃园等事,学士大夫直作故事用矣。故演义之属……但须实则概从其实,虚则明著寓言,不可虚实错杂如《三国》之淆人耳。

章氏的观点得到鲁迅赞同,他在《中国小说的历史变迁》中说,论者认为这部小说"容易招人误会",就是因为"中间所叙的事情,有七分是实的,三分是虚的;惟其实多虚少,所以人们或不免并信虚为真。"[①]他接着举王士禛对《三国演义》杜撰的落凤坡信以为真,作《落凤坡吊庞统》一诗为例,批评了这种写法。章学诚和鲁迅所说属历史真实与艺术虚构的问题。显然,他们的要求与历史小说应当呈现的实际面貌存在一定距离。鲁迅又说:"然据旧史即难于抒写,杂虚辞复易滋混淆"[②],指出历史小说创作面临两难:即怎么处理"旧史"(历史真实)与"虚辞"(艺术虚构)这一对关系。这已经触及关键,可惜,鲁迅没有作出回答。

历史小说与一般小说的最大区别,不在于能不能虚构,而在于其虚构要有一定的史实依据。然而,只要承认一个作品是小说,则不论它的题材是什么,艺术虚构都是评价其成就的重要标准。《三国演义》是以历史为题材的小说,它完全可以虚构故事,说书艺人和写定者也不会像批评家这样去考虑两个比例的问

---

① 《鲁迅学术论著》,浙江人民出版社1998年版,第231页。

② 《中国小说史略》,人民文学出版社1973年版,第107页。

题，他们更多考虑的，恐怕是听众的需要。作为早期长篇历史小说，《三国演义》没有什么可资借鉴的创作经验，创作者们只能在对历史故事的讲述中，尽可能以自己的想像加以描绘并充实故事内容以吸引听众，这可说是由讲史说话发展出来的中国长篇小说第一步的必然。

在《三国演义》形成的漫长过程中，虽然无法摆脱与历史的密切关系，但枯燥的、学究式的把《三国志》拿来照本宣科，则既非说书艺人之所长，也不能得到听众的青睐。所以，《三国演义》根本就不可能排斥艺术虚构而与史实完全吻合，在许多地方，艺术虚构的成分早已大大超越了史实，远不止七实三虚，是精妙的小说家笔法。典型的如三顾茅庐，《三国志·诸葛亮传》只写了五个字："凡三往，乃见。"而小说用第三十六、三十七、三十八回进行描写，当中创造出很多情事，生动地表现了刘备求贤若渴的心情，烘托出诸葛亮的卓尔不凡。再如小说写得最精彩的赤壁之战，《三国志》也只有寥寥数语的记载，小说却洋洋洒洒，把它敷演为长达八回、层澜迭起的宏制。这样的例子在小说中不胜枚举，可见胡适序《三国演义》说它"想像力太少，创造力太薄弱"并不符合事实，而章学诚要求它连"三虚"都不要，"实则概从其实"，则有悖于小说的本质，无疑等于说历史小说没有存在的必要。

另外，章学诚所列举的"多纪实事"的同类小说，既没有哪一本完全吻合于历史的真实，也没有哪一本能在历史真实与艺术虚构之间保持恰当的比例而获得成功，可以同《三国演义》媲美。历代说书艺人和改编写定者凭着艺术经验和直觉进行合理的虚构，使《三国演义》走出了两难之境，成为中国历史小说的翘楚。"惑乱"与"误会"，既不表明接受者的无知，更不是小说的过失。作为一部世代累积，影响巨大，深入人心的小说，《三国演义》中的许多故事被人们当做典故来使用，也是很正常的。古今中外，

在历史小说名著中，这样的情形并不只存在于《三国演义》。

(二)人物形象塑造得失

《三国演义》写了四百多个人物，其中不乏特点鲜明、塑造得比较成功的人物形象。但受制于小说明显的思想倾向，刻画正面人物过于追求完美，因此违背了生活的真实和艺术的真实相统一的审美原则；另一种情况则相反：因为顾及历史的真实，对反面人物并未一笔抹杀，所以作品的客观艺术效果与其所表达的主观意图正好相反。这是《三国演义》主要人物创作的实际情况。前者主要指人物形象的理想化，这种理想化的人物虽然刻画鲜明，但完美到令人难以置信的程度，就不能不说是一定程度的失败，这以诸葛亮为代表；后者指作品刻意贬损的人物，却因其真实性而获得成功，如曹操。

诸葛亮是中国古代名相的楷模，《三国志》本传以他在治国用兵上的突出才干，奠定了《三国演义》这一形象的基础。"可谓识治之良才，管、萧之亚匹矣"，是《三国志》本传对他的基本评价。小说对此自然大加渲染，但增饰最多的，无疑是诸葛亮的智与忠和"出师未捷身先死"的悲剧。诸葛亮横绝一世的才智，丰富的政治斗争和军事斗争经验，与其对蜀汉忠心耿耿、鞠躬尽瘁、死而后已的忠诚相结合，使这个文学形象具有经久不衰的艺术魅力，而让人相对忽略了艺术上存在的缺憾。

写诸葛亮之智，作品不是把他放在一个平面上，而是在各方智者云集，形势错综复杂的形态下，用众星托月的方式，突出其无与伦比的智慧。从初出茅庐到五丈原死于军旅，在数十年辅佐刘氏两代君主的漫长生涯中，他碰到过不少杰出的对手，但统统败于他超人的智慧之下。天下三分前遇到的周瑜和挺进中原时遇到的司马懿都是强中之强，他们与诸葛亮真是棋逢对手，却常常以一着之差败于其下—— 诸葛亮未卜先知，周瑜一见即知，司马懿过后方知。正是在这样的落差中，小说突出了诸葛亮的

绝世才智。他往往深谙对手的性格和心理，善于利用其弱点以为制胜之道。对周瑜，看准其气量狭小，因而赤壁之战前只身渡江来到东吴，用激将法逼他当众吐露抗曹决心，最终达成了孙、刘统一战线，为大战的胜利奠定了基础。接着他巧施妙计，让周瑜一失南郡（第五十一回），二赔夫人（第五十五回），三败荆州（第五十六回），最后活活气死。对司马懿，诸葛亮则看准其谨慎多疑的性格特点，在街亭失守后万分窘迫的情况下大胆使用空城计。更妙的是“死诸葛能走生仲达”，诸葛亮的智慧被发挥到极致。司马懿事后感叹：“吾能料其生，不能料其死也！”（第一百回）周瑜也曾在死前仰天长叹：“既生瑜，何生亮！”（第五十六回）这两个人的失败和感叹，是对诸葛亮智者形象最有力的烘托。

从第九十回到第一百零四回，小说用了整整十四回写诸葛亮六出祁山，北伐中原的事迹，集中塑造了诸葛亮鞠躬尽瘁、死而后已的忠臣形象。对这个历史事件，《三国志》本传的记载已相当详实，《三国演义》在历史真实的基础上加以适当的艺术虚构，为诸葛亮形象注入了生气，从而给读者以比正史生动得多的印象。如斩马谡可以征之于《三国志》的只是一句话：“亮拔西县千余家，还于汉中，戮谡以谢众。”小说第九十六回在大段的铺叙之后接着描写：“须臾，武士献马谡首级于阶下。孔明大哭不已。蒋琬问曰：‘今幼常得罪，既正军法，丞相何故哭耶？’孔明曰：‘吾非为马谡而哭。吾想先帝在白帝城临危之时，曾嘱吾曰：‘马谡言过其实，不可大用。’今果应此言！乃深恨己之不明，追思先帝之明，因此痛哭耳。”说到底，他的伤痛还是出于对刘氏的一片忠心。六出祁山双方相持已久，诸葛亮病势沉重，属下劝其节劳，他“泣曰：‘吾非不知。但受先帝托孤之重，惟恐他人不似我尽心也！’”小说对诸葛亮两次哭泣的描写，使他的忠诚真实动人。临终前他思虑最多的还是国事，正所谓殚精竭虑，耗尽心血。这些描写使作品弥漫着浓郁的悲剧气氛，很容易引起人们对诸葛亮

的崇敬之情。

《三国演义》塑造得最丰满、最成功的是曹操形象。作品在长期流传过程中集中了广大人民群众的思想感情,将曹操作为反面人物来刻画,所以淋漓尽致地表现他的丑恶面目。但由于在历史的真实与艺术的虚构之间,作品的基本态度是忠实于历史,因面出现了主观意图与客观效果之间的分裂:本想把曹操写成被人唾骂的奸贼,但出于对历史的忠实,又没有抹杀其英雄的一面。这样,出现在读者面前的曹操,是一个具有奸雄与英雄双重性格的形象。作品第一回中几个人对曹操的评价,可说是定下了曹操性格双重组合的基调:"时人有桥玄者,谓操曰:'天下将乱,非命世之才不能济。能安之者,其在君乎?'南阳何颙见操,言:'汉室将亡,安天下者,必此人也。'汝南许劭,有知人之明。操往见之,问曰:'我何如人?'劭不答。又问,劭曰:'子治世之能臣,乱世之奸雄也。'操闻言大喜。"对于一个成功的艺术形象来说,性格的双重组合虽然也不能完全避免简单化,但两相比较,它显然更符合人性的真实,因面也是文学形象塑造常见的性格结构形态。

借助裴松之注,作品在第一回就描写了曹操的奸诈,这种奸诈与其后表现的残忍相结合,使曹操的这一个性特点在第一回就凸现出来:

> 操幼时,好游猎,喜歌舞;有权谋,多机变。操有叔父,见操游荡无度,尝怒之,言于曹嵩。嵩责操。操忽心生一计:见叔父来,诈倒于地,作中风之状。叔父惊告嵩,嵩急视之,操故无恙。嵩曰:"叔言汝中风,今已愈乎?"操曰:"儿自来无此病;因失爱于叔父,故见罔耳。"嵩信其言。后叔父但言操过,嵩并不听。因此,操得恣意放荡。

小说虽然采用了裴注所引《阿瞒传》,但在人物的整体塑造上,显然是借鉴了《史记》人物传记常用的手法。即在开头先用人物早年的一二件小事,勾勒出所写人物性格、为人的基本特点,为进一步刻画人物个性打下基础。第四回写曹操刺杀董卓未遂,落荒逃入其父故交吕伯奢家。吕伯奢命家人杀猪,自己亲自去打酒,做梦也没有想到一片热心会招来灭门之祸。小说这样描写:

> 操与宫坐久,忽闻庄后有磨刀之声……二人潜步入草堂后,但闻人语曰:"缚而杀之,何如?"操曰:"是矣!今若不先下手,必遭擒获。"遂与宫拔剑直入,不问男女,皆杀之,一连杀死八口。搜自厨下,却见缚一猪欲杀。宫曰:"孟德心多,误杀好人矣!"急出庄上马而行。行不到二里,只见伯奢驴前鞒悬酒二瓶,手携果菜而来……行不数步,(曹操)忽拔剑复回,叫伯奢曰:"此来者何人?"伯奢回头看时,操挥剑砍伯奢于驴下。宫大惊曰:"适才误耳,今何为也?"……操曰:"宁教我负天下人,休教天下人负我。"

由误会而杀人不稀奇,知道有误而干脆斩草除根,却非常人之所为,这是对曹操反面形象刻画最有力的一笔。作品让曹操在这个典型事件和环境中对陈宫道出"宁教我负天下人,休教天下人负我"的人生信条,令人叹服地呈现出他奸诈残忍的性格特点。把后面杀杨修、向王垕"借头"、杀神医华佗、死设七十二疑冢等事件集中起来,可见曹操的这一性格特点在开场就已定下基调。

《三国演义》也很好地写出了曹操英雄的一面:善于用人、从

谏如流、爱才思贤、豁达通脱。对此，作品用两种方式进行刻画：一是借郭嘉之口进行总括，二是用具体事例进行描写。第十八回，郭嘉把曹操与袁绍相对比，总结了曹操的“十胜”与袁绍的“十败”。这并不是郭嘉的奉承之辞，而是作品对曹操正面形象的一个纲领性表述。具体的描写如第二十六回曹操得关羽，见其袍旧而量身定制赠以新袍，见其长髯而为其制纱袋护髯，见其马瘦而赠之以千里马。第三十回官渡之战，曹操集思广益，以少胜多，成功地挫败了袁绍大军，与袁绍刚愎自用，不采纳许攸的计策形成鲜明对比。第四十一回曹操在长坂坡围住身负阿斗、孤身奋战的赵云，本可以乱箭射杀，却因爱才而让其脱逃。第五十回曹操赤壁之战失败后在狼狈逃窜中的三次大笑，更是把他豁达通脱的英雄性格表现得惟妙惟肖：

> ……操见树林丛杂，山川险峻，乃于马上仰面大笑不止。诸将问曰："丞相何故大笑?"操曰："吾不笑别人，单笑周瑜无谋，诸葛亮少智。若是吾用兵之时，预先在这里伏下一军，如之奈何?"说犹未了，两边鼓声震响，火光竟天而起，惊得曹操几乎坠马。斜刺里一支大军杀出……操教徐晃、张郃双敌赵云，自己冒烟突火而去……操坐于疏林之下，仰面大笑。众官问曰："适来丞相笑周瑜、诸葛亮，引惹出赵子龙来，又折了许多人马。如今为何又笑?"操曰："吾笑诸葛亮、周瑜毕竟智谋不足。若是我用兵时……"正说间，前军后军一齐发喊。操大惊，弃甲上马……又行不到数里，操在马上扬鞭大笑。众将问："丞相何又大笑?"操曰："人皆言周瑜、诸葛亮足智多谋，以吾观之，到底是无能之辈。若使此处伏一旅之师，吾等皆束手受缚矣。"言未毕，一声炮响，两边五百校刀手摆开……操军见了，亡魂丧胆，

面面相觑。操曰："既到此处，只得决一死战。"

在这样的境遇中能笑得出来，还能批评对方的用兵之道，设想如果是自己用兵将会如何处置——虽然作品的本意是表现曹操的失败和诸葛亮的神机妙算，却意想不到地突出了曹操的英雄气。

"功首罪魁非两人，遗臭流芳本一身。"（毛本第七十八回）作品写出了曹操形象的这种复杂性，所以，这个形象因其真实可信而比作品所推崇的所有完美人物都写得成功。

《三国演义》在人物形象塑造上的缺点也是明显的。毛宗岗归纳的"三奇"或"三绝"[①]，不仅不足以证明它的成功，反而为其缺陷提供了反证。它说明这部作品的人物形象刻画在总体上具有类型化倾向。另一个突出的缺陷是小说中的人物形象几乎没有发展变化，从出场到终了，都处于一种静止状态。如诸葛亮出山前虽有隆中高卧、胸怀天下的学养准备，但毕竟缺少实践经验。而小说写他从初出茅庐到"星落秋风五丈原"，始终足智多谋，从容安详，我们既看不到当初人物性格生成的具体环境，后来也感觉不出人物性格的发展变化。仅有的误用马谡失街亭一事，并不足以弥补诸葛亮智者形象类型化的缺陷。

（三）摇曳多姿的叙事艺术

《三国演义》把叙述与描写巧妙地融合在一起，表现了早期长篇小说摇曳多姿的叙事艺术。由于题材的关系，它以写战争为叙事主体。又因为由话本演化而来，它把故事讲得引人入胜，

---

① 毛本《读三国志法》："吾以为《三国》有三奇，可称三绝：诸葛孔明一绝也，关云长一绝也，曹操亦一绝也……孔明……是古今来贤相中第一奇人……云长……是古今来名将中第一奇人……曹操……是古今来奸雄中第一奇人。"（内蒙古人民出版社1981年版，第2—3页）

场景描写也富于艺术感染力。最令人拍案叫绝的,当然是在漫长的成书过程中艺术积累最为深厚的赤壁之战。它以三国之间、孙刘联盟内部、孙刘联盟对曹操一方等种种复杂错综的关系为背景,以诸葛亮为中心架构故事,当中包括舌战群儒、智激周瑜、群英会、草船借箭、苦肉计、连环计、借东风、火烧赤壁、华容道等若干段落,犹如一个大舞台,让三方众多人物在上面充分表演。叙事头绪纷繁而又有条不紊,环环相扣;描写简洁生动而又异彩纷呈,动人心弦。这样的大手笔,为长篇小说的叙事艺术做出了典范,其贡献无论怎么强调都不过分。

《三国演义》在叙事艺术上有许多值得总结的经验,我们只列举突出的几点。

擅长写战争,无疑是《三国演义》叙事艺术最见功力的一个方面。由讲史传统发展而来的《三国演义》,在长期的创作过程中形成了毛评所称道的"极尽事变文幻之妙"的叙事技法,这又特别明显地表现于战争描写。小说写战争继承了源于《左传》的久远传统:并不热衷于描写两军对垒,拼打厮杀,而是把目光更多地投向对战场之外交战各方种种关系的观照,角力并不是决定战争胜负的主要因素。赤壁大战最终决胜只占了不到八分之一的篇幅,而此前一个个脍炙人口的斗智故事,远比火烧赤壁更引人注目。作为英雄传奇,作品当然也少不了写英雄斗勇的不凡身手,吕布射戟辕门,关公温酒斩华雄不过是其中一二例而已,小说所倾力打造的,是每一次战争的大格局。大战如此,小战也不含糊。官渡大战(第三十回),落笔重在袁绍如何丧失人心,曹操如何反其道行之而最终以弱胜强;安居平五路(第八十五回)则突出诸葛亮胸中自有雄兵百万。另一方面,《三国演义》又大大发展了传统的战争描写艺术,不仅张弛有致,充满律动,而且富有诗情画意。如在孙、刘荆州之争的拉锯战中插入一段刘备东吴招亲的故事,毛宗岗在回前总评中评其妙处:"奇莫奇

于戈矛剑戟之内，忽然花烛洞房；又莫奇于洞房花烛之中，仍是戈矛剑戟。凶即是吉，吉即是凶；吉伏于凶，凶又伏于吉。则此一篇，真为人意计之所不及量耳。"（第五十四回）刀光剑影与拂拂香风交织，军事谋略与儿女之情相融，这是战争描写的一种奇特技法。作为一部以战争为重要题材的历史小说，《三国演义》写得好的战例不少，表明这部小说在叙事艺术上由《左传》、《史记》等在真实中追求一定限度的变化，以及话本的粗疏简略，迈上了一个新的台阶。虚构和想像在其中起了重要的作用，这样的成分越多，故事就越好看，作品也就越符合小说艺术的要求。

善于描写场景，是《三国演义》叙事艺术的第二个特点。如第六十六回关羽单刀赴会，鲁肃与诸将暗伏杀机，却自始至终为关羽的英雄气概所震慑，眼睁睁地看着他潇洒自如地来去而无可奈何：鲁肃望中所见关羽一船飞渡，鲁肃讨要荆州而关羽佯醉推托，周仓半路杀出阶下断喝，关羽乘机挟持鲁肃脱身而去——这一系列场景被描写得飞动有致，紧张热烈。在这里可以看到《史记·项羽本纪》鸿门宴场景描写的影子，但其创新也是突出的，关羽一船飞渡与脱身而去两个场景写得尤为精彩：

> 次日，肃令人于岸口遥望。辰时后，见江面上一只船来，艄公水手只数人，一面红旗，风中招飐，显出一个大"关"字来。船渐近岸，见云长青巾绿袍端坐船上；旁边周仓捧着大刀；八九个关西大汉，各挎腰刀一口。鲁肃惊疑，接入庭内。叙礼毕，入席饮酒，举杯相劝，不敢仰视……云长右手提刀，左手挽住鲁肃手……鲁肃魂不附体，被云长扯至江边。吕蒙、甘宁各引本部军欲出，见云长手提大刀，亲握鲁肃，恐肃被伤，遂不敢动。云长到船边，却才放手，早立于船首，与鲁肃作别。肃如痴似呆，看关公船已乘风而去。

第九十五回写空城计的场景是另外一种风格。司马懿兵临空城,形势严峻。对这千钧一发的情境,作品举重若轻,一笔带过,却细致地描写了诸葛亮在兵临城下时的从容镇定,风神潇洒。更妙的是,诸葛亮犹如一个高明的演员在城楼上做精彩表演,城下虽然观者众多,却只有司马懿似懂非懂。诸葛亮这一着险棋能否成功,完全取决于司马懿一念之间。表面上风平浪静,而城上与城下的对峙,分明让我们感到了两个当世最杰出的军事家进行的心理较量和智慧较量,紧张的气氛随着敌手的退去才舒缓下来。空城计成为小说最精彩的片段而得到历代读者的喜爱,说明场景描写是《三国演义》独特的艺术成就。此后中国杰出的小说,无一不在这方面效仿并苦心经营。

善于把同类事件写得各各不一,引人入胜,是《三国演义》叙事艺术的又一个特点。不同的事情自然可以有不同的写法,同一类事件要写得有新鲜之感却非易事,后者比前者更能表现古典小说的叙事艺术。《三国演义》对事件的描写不仅不避重复,甚至有意在一次次重复中写出各不相同的特点,为小说技法提供了又一可贵的经验。如火攻:

> 时天色已晚,浓云密布,又无月色;昼风既起,夜风愈大。夏侯惇只顾催军赶杀……正走之间,见于禁从后军奔来,便问何故。禁曰:"南道路狭,山川相逼,树木丛杂,可防火攻。"夏侯惇猛省,即回马令军马勿进。言未已,只听背后喊声震起,早望见一派火光烧着,随后两边芦苇亦着。一霎时,四面八方,尽皆是火;又值风大,火势愈猛。曹家人马,自相践踏,死者不计其数。赵云回军赶杀,夏侯惇冒烟突火而走。
>
> (第三十九回)

> 黄盖用刀一招，前船一齐发火。火趁风威，风助火势，船如箭发，烟焰涨天。二十只火船，撞入水寨，曹寨中船只一时尽着；又被铁环锁住，无处逃避。隔江炮响，四下火船齐到，但见三江面上，火逐风飞，一派通红，漫天彻地。曹操回观岸上营寨，几处烟火。黄盖跳在小船上，背后数人驾舟，冒烟突火，来寻曹操。操见势急，方欲跳上岸，忽张辽与十数人保护曹操，飞奔岸口。黄盖望见穿绛红袍者下船，料是曹操，乃催船速进，提利刃，高声大叫："曹贼休走！黄盖在此！"操叫苦连声。张辽拈弓搭箭，觑着黄盖较近，一箭射去。此时风声正大，黄盖在火光里，那里听得弓弦响？正中肩窝，翻身落水。　　（第四十九回）

火攻是诸葛亮惯用的计谋（还有第四十回火烧新野，第九十回火烧藤甲兵，第一百〇三回上方谷困司马懿父子等），敌方对此防不胜防，作品的写法亦变化无穷。除诸葛亮外，《三国演义》还数次写到其他人用火攻之计，除有极少量词语重复，皆能各尽其妙。又如写吊孝，鲁肃吊刘表与诸葛亮吊周瑜笔墨浓淡大不一样；写诈降，在第四十六回一回之中紧接着写蔡和、蔡中与黄盖、阚泽两次而毫无雷同之感。

第四节　《水浒传》：艺术虚构传奇人生

一、《水浒传》的成书

上文说过，由于与史实相去甚远，《水浒传》与《三国演义》相比，可以说几乎不依赖于历史而完全是文学创作。但是，小说毕

竟从真人真事的传说出发而开始演变,它是《水浒传》形成之漫长过程中的第一步。我们先看看《宋史》对宋江起义的记载:

1.第二二卷的《徽宗本纪》:宣和三年二月,淮南盗宋江等犯淮阳军,遣将讨捕。又犯京东、江北,入楚海州界,命知州张叔夜招降之……(四月)庚寅,忠州防御使辛兴宗擒方腊于青溪。

2.第三五一卷的《侯蒙传》:宋江寇京东。蒙上书,言:江以三十六人横行齐、魏,官军数万无敢抗者,其才必过人。今青溪盗起,不若赦江,使讨方腊以自赎。帝曰:蒙居外,不忘君,忠臣也。命知东平府,未赴而卒,年六十八。

3.第三五三卷的《张叔夜传》:宋江起河朔,转略十郡,官军莫敢撄其锋。声言将至(海州),叔夜使间者觇所向。贼径趋海濒,劫巨舟十余,载卤获。于是募死士得千人,设伏近城,而出轻兵距海诱之战。先匿壮卒海旁,伺兵合,举火焚其舟。贼闻之,皆无斗志,伏兵乘之,擒其副贼,江乃降。加直学士,徙济南府……

在成书早于《宋史》的《十朝纲要》、《续资治通鉴长编纪事本末》、《三朝北盟会编》等书中,都有宋江征方腊的记载。如后书卷五二引《中兴姓氏奸邪录》云:"宣和二年,方腊反睦州,陷温、台、婺、处、杭、秀等州,东南震动。以(童)贯为江浙宣抚使,领刘延庆、刘光世、辛企宗、宋江等军二十余万往讨之。"(以上据《余嘉锡论学杂著·宋江等三十六人考实》)而1939年陕西府出土的《宋故武功大夫河东第二将折公墓志铭》却说折可存擒方腊后,"班师过国门,奉御笔捕草寇宋江,不逾月继获,迁武功大夫。"①

———

① 据张政烺《宋江考》,《历史教学》1953年1月号。按:折可存既然不是主将,一般说不会直接"奉御笔";自汴京出征宋江,"不逾月继获",也未免说得太容易了。这些都是铭文中的疑点。

宋江及其起义的结局是受降或兵败被擒？如果受降，宋江是否为虎作伥，参与了对方腊起义的镇压？各种记载彼此矛盾，前后不一。官方文书固然难以尽信，为死人编好话的墓志铭也未必事事都是实录，不能贸然用来推翻与它不同的一切旧说。由于史料缺乏，这些问题很难得出结论。现在只能认为后来《水浒传》所写宋江受招安、平方腊的结局在宋末元初的文献中是有一定根据的。宋江等三十六人同淮南、山东的关系在史料中也可以看出来，虽然三十六人是指全体起义者呢，抑或是指三十六位头领，并未明白交代；淮南、山东也没有进一步坐实是蓼儿洼、梁山泊这两个地方。

同时代记载中还有两点值得我们注意：其一，李心传《建炎以来系年要录》卷七云："(建炎元年秋七月)贼史斌据兴州(今陕西略阳)，僭号称帝。斌本宋江之党，至是作乱。"(转引自《余嘉锡论学杂著·宋江等三十六人考实》)可以认为这同水浒英雄九纹龙史进有关。据小说，他是陕西华阴人，曾大闹西岳华山。其二，据宋洪迈《夷坚乙志》卷六、《宋史·蒲宗孟列传》(第三二八卷)、《许几列传》(第三五三卷)、《任谅列传》(第三五六卷)，梁山泊在北宋就是著名的"盗薮"。在元代，宋江等人的故事以口头文学的形式走出史实，在民间广为流传，《水浒传》雏形开始形成。

宋元之际，周密《癸辛杂识续集》转载龚开的《三十六人赞》说："宋江事见于街谈巷语，不足采。虽有高如李嵩辈传写，士大夫亦不见黜。余年少时壮其人，欲存之画赞，以未见信书载事实，不敢轻为。"可以想见南宋时宋江已成为说话的题材了。浪子燕青赞语云："平康巷陌，岂知汝名"；浪里白条张顺赞云："愿随忠魂，来驾怒潮"。这里面已经有《水浒传》第七十二回《柴进簪花人禁院》、第八十一回《燕青月夜遇道君》、第一百十四回《涌金门张顺归神》的影子了，它们同宋江平方腊一事有关。如果说比较后起的平方腊部分在宋元之际已有迹象可寻，那么水浒英

雄本身的故事应该是流传已久了。有人以为《三十六人赞》只是在绰号上做文章,并没有现成的水浒故事供他借镜[①],这显然不符合事实。罗烨《醉翁谈录》所记的南宋说话"朴刀局段"的《青面兽》、"杆棒"的《花和尚》、《武行者》等都是水浒题材。

《新刊大宋宣和遗事》开头就有诗云:"说破兴亡多少事,高山流水有知音。"分明是说话的面目,但是羼入了大量书面而非说话的东西。大约它是南宋末年的作品,而经元人改定。它所叙述的水浒故事虽经大力压缩,但还是比较忠实地保存了一些说话的原貌。其中包括杨志卖刀、智取生辰纲、宋江星夜报信让晁盖逃走、杀阎婆惜等情节。还包括宋江在九天玄女庙得天书,天书末有一行字:"天书付天罡院三十六员猛将,使呼保义宋江为帅,广行忠义,殄平奸邪";宋江同梁山泊发生关联,他继晁盖之后做了山寨首领,受张叔夜招降,平"三路之寇"以及征方腊,等等。总之,后来《水浒传》的骨架已经在这里建立起来了。

《元曲选》及《孤本元明杂剧》两书载元代水浒杂剧六种。此外,在王国维《曲录》中还可以看到二十二种水浒杂剧的存目。康进之的《梁山泊李逵负荆》相当于《水浒传》第七十三回的内容。其他五种(《双献功》、《燕青博鱼》、《还牢末》、《争报恩》、《黄花峪》)同现存的《水浒传》不同。有的可能原是当时流行的水浒故事,后来不曾吸收到小说中去;有的则可能是杂剧作家为了舞台演出而新编的。它们强调为民除害,斗恶霸、反贪官、理冤狱,都成为梁山好汉的分内之事。小说第七十一回写道:"原来泊子里好汉,但闲便下山,或带人马,或只是数个头领(这正是一般水浒杂剧常见的格局)……若是上任官员,箱里搜出金银来时,全家不留……若有钱粮广积,害民的大户,便引人去,公然搬取上

① 见聂绀弩:《论水浒的思想性和艺术性是逐渐提高的》,《人民文学》1954年5月号。

山。谁敢阻挡！但打听得有那欺压良善，暴富小人，积攒得些家私，不论远近，令人便去尽数收拾上山。如此之为，大小何止千百余处。”值得注意的是，除《争报恩》外，五种杂剧的说白都提到晁盖三打祝家庄中箭身亡，宋江继任山寨头领；除《争报恩》、《还牢末》外，四种杂剧都提到三十六大伙，七十二小伙。显然，编书的人熟悉这些水浒杂剧的故事，并且受到了它们的影响。

从《三十六人赞》、《大宋宣和遗事》和元代水浒杂剧可以想见，接近《水浒传》小说的一整套水浒故事，在元代说话人的口头也已经形成了，虽然它的某些重要情节可能还没有最后定型。如许多元代杂剧提到的蓼儿洼，应该同梁山泊、水浒一样，都是指聚义的山寨，它可能是梁山泊所属的一个较小的地名，如小说第十一回所说："地名梁山泊，方圆八百余里。中间是宛子城，蓼儿洼"。但是后来在第一百二十回却又把蓼儿洼安置在楚州南门外，作为宋江等人的葬地；又如多种水浒杂剧一致说晁盖在三打祝家庄时阵亡，小说却把晁盖的死往后推移，在第六十回才写了《晁天王曾头市中箭》。

接近小说《水浒传》的一套完整的水浒故事在元代说话人口头已经完成，那么它被记录、整理、加工乃至于创作成书，使得水浒故事初次以书面形式问世是在何时呢？从小说本身可以找到回答这个问题的一些线索：

其一，小说中多处使用“故宋”一词，当是元代或元末明初人的口吻。如第三十八回："那里故宋时金陵一路，节级都称呼家长；湖南一路，节级都称呼做院长。”其他见于第四十一、七十二、九十、一百十四各回，不备录。如果说要到嘉靖郭勋本或此前不久才有《水浒》这部书，上距宋亡已有二百四十年之久，语气就不太贴切了。

其二，《水浒传》所采用的民间口语，很多都可以在元代杂剧中见到，彼此成书年代当不能相去太远。熟语如："杀人须见血，

救人须救彻"(见小说第九回,元代杂剧《争报恩》第一折作"救人须救彻",《西厢记》第四本第四折作"为人须为彻");"我是一个不带头巾男子汉,叮叮当当响的婆娘,拳头上立得人,胳膊上走的马,人面上行的人"(见小说第二十四回,《燕青博鱼》第三折作"我是个拳头上站的人,胳膊上走的马,不带头巾男子汉,叮叮当当响的老婆")。小说和元代杂剧互见的动词、语词、成语等不胜枚举。①

其三,在小说的卢俊义故事中,第一,李固情节袭用元代张国宾《合汗衫》杂剧。解典库小主人张孝友救了冻倒在他门前的恶汉陈虎,认做兄弟,抬举他做了二员外。陈虎计赚张孝友到徐州东岳庙进香,在路途中害死张孝友,霸占了他的妻子(张孝友被害遇救,终于团圆,是以后的事)。第二,所谓百日血光之灾,是元代杂剧中的一个公式化的老关目,见《魔合罗》、《盆儿鬼》、《生金阁》、《硃砂担》等杂剧。不难想见,卢俊义的故事当出现在上举几种元代杂剧流行之后,并在它们的影响之下才编造出来。②

综合考察了上面所举例证,大致可以认为《水浒传》故事的初次形成当在元末明初。因为,据"故宋"一词,时代不宜太迟;据卢俊义故事,却又不宜更早。

《水浒传》是书会才人和民间艺人世代累积创造性劳动的结晶,它如同《三国演义》一样,是在世代相传的话本基础上发展起来的,但总要有一位作家最后将它记录、整理、加工成书。更可能的是在初次成书以后,又有人出来加工、创作,使小说再提高

① 此条参考陈中凡《试论水浒传的著者及其创作年代》,见《水浒研究论文集》,作家出版社1957年版,第111—126页。

② 卢俊义故事极不合理,因此,《合汗衫》、《硃砂担》等杂剧模仿卢俊义故事的可能性是没有的。

到一个新的水平，也许是一次、两次，也许是几次之后，由一位作家，或者是具有代表性的一位、两位作家，在人民群众世代累积集体创作的基础上改编写定，才达到我们今天所见到的高度。详尽的证据难以在这里一一列举，在现在所见的《水浒传》中几乎到处都可以发现旧的水浒说话的痕迹，却是不能轻易抹杀的事实。当它们分散在各处时，可能不太引人注意，但一经集中，就不得不使人重新考虑作者和作品的关系了。旧话本痕迹大量存在的事实，说明写书的人并未进行彻底的重新创作，是记录、整理，又是加工、创作，因此称之为改编写定者是比较恰当的。前文已论证，《水浒传》是在世代累积集体创作的基础上由罗贯中改编写定的。当然，《水浒传》的伟大成就如果有一半可以归功于改编写定者，那么至少有一半应该归功于世代相传的书会才人和民间艺人的集体智慧。有人轻易置信《水浒传》的作者曾亲自参与了起义，或者以为非有如此一番经历就不能写出《水浒传》，这一方面是过高地估计了《水浒传》的思想性，一方面也是把它作为个人创作看待的缘故。如果不是科学地对待《水浒传》的作者，也即成书的问题，就不仅不能正确地说明它的长处，也不能正确地说明它的弱点——如各部分之间优劣悬殊，全书结构比较松懈，等等。

二、《水浒传》的主要版本

关于《水浒传》的刊行及其主要版本，李开先的《词谑》中有一段话：

> 崔后渠（铣）、熊南沙（过）、唐荆川（顺之）、王遵岩（慎中）、陈后岗（束）谓："《水浒传》委曲详尽，血脉贯通，《史记》而下便是此书。且古来更无有一事而二十册者，倘以奸盗诈伪病之，不知序事之法、史学之妙

者也。”

这是关于《水浒传》这部小说最早的确实可靠的记载。至迟在嘉靖十年(1531)前后[1],此书已经开始流传,并引起了某些文人学士的巨大兴趣。从分装二十册看来,它应该是一部百回本。很可能它就是所谓武定侯郭勋的刻本,又可能同时就是高儒《百川书志》(1540)所著录的《忠义水浒传》一百卷。从此之后,出现了一个各种不同的版本竞相翻刻和广泛流传的局面。重要的版本分属两个系统:

1. 繁本,即一百回本,万历己丑(十七年)天都外臣序本和李卓吾评容与堂刊本、钟伯敬评四知馆刊本及大涤余人序本都题为《忠义水浒传》。无王庆、田虎部分。

2. 简本,主要是刻于福建建阳的闽本:甲,《新刻京本全像插增田虎王庆忠义水浒全传》,巴黎法国国家图书馆藏残本[2]。乙,《京本增补校正全像忠义水浒志传评林》二十五卷,余氏双峰堂本,日本日光慈眼堂藏,文学古籍刊行社1956年影印出版。内署“中原贯中罗道本名卿父编集,后学仰止余宗门云登父评校,书林文台余象斗子高父补梓”。序系万历甲午(二十二年)作。

---

① 一、崔后渠(铣),弘治十八年(1505)进士,其余四人各是嘉靖五年(1526)和八年(1529)进士,后四人当是由同年进士或曾同时参加会试而开始交往,形成所谓“嘉靖八才子”这个松散的文学集团。李开先在《闲居集》卷五《吕江峰集序》中说,他们“相守不过数年,其久者亦止八九年而已”。二、据《明史》卷一〇五,嘉靖十八年(1539)郭勋由武定侯进封翊国公,所谓武定本当出版于此年之前。本书据以上两点定出嘉靖十年这个《水浒传》流行的大约年代。

② 据郑振铎《水浒传的演化》及《巴黎国家图书馆中之中国小说与戏曲》(见《中国文学研究》,作家出版社1957年版,第111—157页和第1275—1313页)和马幼垣《现存最早的简本水浒传校正》(见《中华文史论丛》,1985年第3辑,第73—121页)。

此外还有《忠义水浒全传》一百二十回本，题李卓吾评、明末杨定见增编、袁无涯刻。它以繁本百回本加上简本的田虎、王庆部分混合而成（金圣叹的所谓第五才子书七十回本和贯华堂原刻本，暂且不论）。我们要说明，一是以各种不同的版本作比较，前七十回及征方腊的故事差异最小，征辽部分次之，田虎、王庆两部分差异最大，好像故事还没有定型，可以随便加以修改似的；二是在征辽及平田虎、王庆三次战争中，水浒一百零八将中无一人死亡。显然，这是因为他们的结局，早已安排在征方腊那一次战争中，不能另作改动（参见郑振铎《水浒传的演化》）。从以上两点可以想见，征方腊的故事在水浒传说的初期就组织进去了，正如《大宋宣和遗事》所写的那样，甚至小说所写的宋朝军队由张招讨率领，也是受到《遗事》所写宋江受张叔夜招降的影响。征辽故事加入较迟，最后才是田虎、王庆的故事。

田虎、王庆的故事可能到闽本才加进去，所以他们就在书名上标出"插增田虎、王庆"以为标榜，但是如果因此就认定这是书商的凭空结撰，却未必符合事实。因为：第一，在征方腊外，《大宋宣和遗事》早就提到平"三路之寇"，虽然不知它何所指；第二，征辽之役可以说还有一点历史依据，如《三朝北盟会编》卷六就说，宣和四年六月童贯伐辽，杨志率领先锋军从征，同书卷四七引《靖康小雅》又明白指出杨志是"招安巨寇"（据余嘉锡《宋江等三十六人考实》）；第三，百回本第七十二回提到御书四大寇姓名，就包括田虎、王庆在内；第四，闽本关于田虎、王庆的某些叙述，如《水浒志传评林》第二十一卷提到快活林是城郊一座林子，里面有三十余处赌场，还有点心铺、酒店等，看来这不会是根据《施恩义夺快活林》中的地名加以望文生义的解说，而是保留了口头文学本来面目的结果。

杨定见、袁无涯以闽本中的田虎、王庆故事足成《水浒全传》时，曾作了相当大的改动。他们删去了宋江征田虎班师，宋朝皇

帝御驾亲迎，宋江做上大元帅等等不现实的描写，同后面征方腊的悲惨结局比较一致，提高了小说的思想性。根据闽本，王庆是八十万禁军教头，被奸臣迫害，走投无路，揭竿而起，如同另一位八十万禁军教头林冲一样，《全传》本却改写成《王庆因奸吃官司》(第一百零二回)，横加诬蔑，流露出正统偏见。

三、《水浒传》的内容和结构

如果说《三国演义》是对一代历史的形象再现，那么，假若硬要说明《水浒传》同历史的关系，与其说它是对历史上宋江起义的单一事件的忠实反映，远不如说它是中国古代，尤其是宋元到明初无数次民众起义，在文学创作中的一个集合反映，是宋江起义到小说成书大约二三百年间，中国人民对以往无数次民众起义(包括农民起义)的经验、教训，以文学为表现手段所作出的一个总结。小说从宋江起义的真人真事那一端出发，直到成为虚构的艺术巨著这一端止，两者之间的差异不亚于谷物与醇酒的区别。任何以历史考证来代替对《水浒传》文学研究的方法都是不对头的，同样，离开小说所表现的基本事实去创建新的主题说，也难免顾此失彼之虞。

《水浒传》是英雄的传奇。它艺术地虚构了一次大规模的民众起义，描写了它发生、发展、失败的全过程，以深刻地表现当时社会的腐朽黑暗和人民的理想愿望。一向被正统的捍卫者斥为盗贼的起义者，在作品中被赋予传奇英雄的色彩，成为正义和力量的化身，代表了广大人民群众反抗压迫，改变不合理社会现实的强烈要求。金圣叹在其评点的《贯华堂第五才子书》序二中总结说，《水浒传》"无美不归绿林，无恶不归朝廷"。如果不是用断章取义的读法，这句话的下文"已为盗者读之而自豪，未为盗者读之而为盗也"，显然是出于评点者对小说之贬而不是褒。但换一个角度看，这未尝不是对《水浒传》为造反唱颂歌这一表现倾

向的总结和赞同。从统治阶层对《水浒传》的禁毁，可见这部小说所表现的内容，对他们要维护的社会秩序具有多么大的挑战性。[①]

如果说语言是思想的物质外壳，那么结构也是作品内容的表现形式。《水浒传》前七十一回紧紧围绕官逼民反，乱由上作，写各路英雄殊途同归，聚义梁山，替天行道的过程。林冲、武松、鲁智深、晁盖等英雄好汉的故事，凸现出这一过程的典型意义。小说前半部分这样结构，当是在民间成书时人民大众思想意识的表现。

为表现官逼民反这一实质，小说从高俅切入社会现实生活，以他的发迹变泰和官报私仇、欺压良善等丑恶行径，反映出整个统治集团的腐朽和不可救药，从而令人信服地写出了梁山聚义的典型社会环境。高俅本是东京一个浮浪破落户子弟，自小不务正业，只因踢得一脚好毬，被东京百姓戏称为高毬。没想到高毬竟因踢毬而被端王看中，端王登极后（宋徽宗）他平步青云，被提拔为殿帅府太尉，干脆把“高毬”改为“高俅”。发迹后的高俅为非作歹，横行霸道。他迫害王进，弄得王进与高年老母背井离乡，只因早年比武时他曾被王进的父亲一棒打翻在地；他迫害林冲，弄得林冲家破人亡，只因他的义子垂涎于林娘子的美貌。更令人震惊的是，这两个被高俅害得不能安生的人皆非寻常之辈，而是东京八十万禁军教头，由此可见高俅气焰是何等的炙手可热。对小说开篇的良苦用心，金圣叹作了深刻的阐释：“一部大

---

① 《崇祯十五年四月十七日刑科给事中左懋第为陈请焚毁〈水浒传〉题本》：“李青山诸贼啸聚梁山……而贼必因以为名，据以为薮泽者，其说始于《水浒传》一书……《水浒传》一书，贻害人心，岂不可恨哉！”《崇祯十五年六月严禁浒传》：“……大张榜示，凡坊间家藏《浒传》并原版，尽令速行烧毁，不许藏匿……”（转引自王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版，第16—17页）



《忠义水浒传》明万历十七年(1589年)刻本

书七十回，将写一百八人也，乃开书未写一百八人，而先写高俅者，盖不写高俅，便写一百八人，则是乱自下生也；不写一百八人，先写高俅，则是乱自上作也。”（《第五才子书水浒传》第一回总评）事实确实如此，与高俅相类的还有蔡京、童贯等人，他们之下，是知府、太守之流，等而下之，贪官污吏，土豪劣绅不一而足，全都鱼肉百姓，草菅人命。如郑屠霸占金翠莲，西门庆谋害武大，毛太公勾结官府陷害解珍、解宝，等等。执有丹书铁券的柴进尚且不能幸免于祸，一般百姓的处境可想而知。众英雄好汉上梁山的原因虽然各不相同，但都集中于一个“逼”字。以这一个字为一部巨著结构的支点，小说生动地表现了梁山好汉怎样由个人反抗的涓涓细流，汇入到群体造反的滚滚洪流之中。

小说从七十二回到八十一回，大体写以宋江为首的梁山头领谋划招安。八十二回到一百二十回则写梁山好汉奉朝廷之命四方征剿其他起义军。在剿平方腊后，始终被统治者视为异己的梁山义军也被朝廷彻底瓦解。不忘《水浒传》的伟大成就不是某一个天才作家的个人创造，而是世代集体创作的累积，我们就会注意到，小说之所重在众英雄怎样被逼上梁山，而不在他们拥戴宋江之后如何攻城掠地，反抗朝廷，而小说艺术描写之所长　　绘制传奇英雄谱，亦与此相对应。宋江作为梁山的真正头领，要在第四十二回才迟迟正式上山的不合理安排，也只有这样看才能够得到合理的解释。就完整的故事而言，小说写了正当梁山事业最兴盛时，宋江等出身于非劳动人民阶层的部分头领接受了朝廷招安，最终导致起义完全失败。关于招安的真实性，历史上有不同的说法。但无论历史的真实如何，小说的悲剧结局是合乎情理的，也基本上是成功的。后五十回不仅使整个起义过程完整地呈现在小说中，而且这个不可避免的悲剧结局，形象地表现了中国古代民众起义的局限性和历史教训。众英雄魂聚蓼儿洼，以一抹浓重苍凉的色彩，为起义画上了一个沉重的

感叹号,留给后人长久的思索。

就大的结构看,《水浒传》是一个各部分相对独立而又松散联系的整体,七十一回好汉排座次可算是一个分野。前七十回的人物故事是相对独立的,后五十回却相对集中,而后者是前者的合理延续。小说前一部分的结构由两个层面交错:梁山泊是众英雄好汉投奔的目的地,前七十回情节发展的这一基本走向,形成了第一层面的叙事线索。一个个好汉被逼上梁山的故事,则形成了第二层面的角色中心。在这个层面上,不论叙事篇幅多少,总有一个人物在一定时段占据了小说的显要位置,从而推进故事的发展。王进→史进→鲁智深→林冲→杨志→晁盖→宋江→武松……虽然这些人物有的在当时和后来都未成为主角,如史进;有的并不立刻淡出,而与后一个主角有一段同道,如鲁智深之于林冲;有的人物则并不立即成为中心,如宋江,但他们之间以“好汉”为相互认同基础的自然遇合和故事演进,使前七十回的叙事有条不紊,引人入胜。《水浒传》的这一结构方式与《金瓶梅》有些相似:潘金莲、孟玉楼、李瓶儿等从不同来路进入西门大院之前,都有相对完整的故事。二书的这一相似,可能缘于小说和说话的关系。与前七十回不同,后一个部分梁山聚义已成气候,小说以战官军和征义军为中心结构故事,即后五十回不再以个别人物的故事为中心,而是以同一事件和人物群体为主要的结构形态。实际上《水浒传》叙事形态的这一转换,从第四十七回打祝家庄时就已呈现,不过在七十回之前这与逼上梁山交错进行。待七十一回梁山聚义完成,座次排定,叙事角度自然就转向众好汉一致对敌(官军或其他义军)了。

四、个性化是《水浒传》人物塑造的核心

从《三国演义》到《水浒传》,长篇小说的创作方法已有了长足进步,这在人物塑造艺术上得到了充分体现。《三国演义》较

大地受限于历史的真实，故人物塑造过度依赖史料；《水浒传》则不同，它更多地进行艺术虚构，从而使人物形象塑造艺术迈上了一个新阶梯。

《水浒传》以浓郁的传奇色彩，塑造了梁山英雄好汉的群像，可以说是一部传奇英雄谱。然而这只是一个方面。人物形象的高度个性化，才是《水浒传》人物塑造艺术的核心，也是它对中国古代小说作出的大贡献。在“好汉”这一顶帽子下，众多人物就难免有共同点。如论性格，他们都路见不平，拔刀相助；论武艺，他们皆各有所长，个个高强。只有写出不同的个性，才有可能把他们相互区别开来。

《水浒传》写出了人物个性赖以形成的典型环境。典型环境影响典型人物，促进典型人物性格的发展变化。反过来，典型人物也可以揭示典型环境的实质。黑格尔曾经说过：“人要有现实客观存在，就必须有一个周围的世界，正如神像不能没有一座庙宇来安顿一样。”①《三国演义》不注重对环境与人物性格关系的表现，因而在突出人物个性上不能不有所欠缺，《水浒传》对这种情况大有改进。环境与性格的关系，最普遍地被表现为在被逼上梁山的过程中，众好汉各不相同的表现。林冲、鲁智深、武松、杨志等人个性与环境的关系小说都写得很好，尤以林冲为上。

小说第七至十二回以及第十九回集中写了林冲的故事。英雄气概与怯懦的忍让并存，是林冲在其传记前半部分的主要形象，前者为里，后者为表。这种两面性随着外部环境的改变而相互转化，最终前者占了上风。这是小说刻画林冲个性特点的基础，它充分说明《水浒传》很好地把握了典型环境描写与突出人物个性之间的关系。

林冲出身于武官世家，他自己承袭了东京八十万禁军枪棒

---

① 黑格尔：《美学》第一卷，朱光潜译，商务印书馆 1979 年版，第 312 页。

教头的职位。这样的身份地位和美貌的妻子,使他在当初遇事时多了一份牵挂,向现实妥协,只求保住身家性命,日后再博个封妻荫子,他的忍让性由此而来;但这样的出身和身份地位,又使他自有一种英雄气概。在他初出场驻足观看鲁智深表演和当他得知妻子被人拦住调戏时,这股英雄气曾有所流露。但是,在当时的环境里,这只不过是电光一闪,在接下来发生的故事中他的英雄气旋即被忍气吞声所淹没:

> 林冲别了智深,急跳过墙缺,和锦儿径奔岳庙里来。抢到五岳楼看时……胡梯上一个年少的后生独自背立着,把林冲的娘子拦着道:"你且上楼去,和你说话。"林冲娘子红了脸道:"清平世界,是何道理,把良人调戏!"林冲赶到跟前,把那后生肩胛只一扳过来,喝道:"调戏良人妻子当得何罪!"恰待下拳打时,认的是本管高太尉的螟蛉之子高衙内……那厮在东京倚势豪强,专一爱淫垢人家妻女。京师人惧怕他权势,谁敢与他争口?叫他做"花花太岁"。当时林冲扳将过来,却认得是本管高衙内,先自手软了……林冲怒气未消,一双眼睁着瞅那高衙内……智深道:"我来帮你厮打!"林冲道:"原来是本管高太尉的衙内,不认得荆妇,一时间无礼。林冲本待要痛打那厮一顿,太尉面上须不好看。自古道:'不怕官,只怕管';林冲不合吃着他的请受,权且让他这一次。"(第六回)

小说通过林冲态度突然转变,敢怒而不敢言的描写,真实地写出了环境对其性格的制约作用。作品特意以鲁智深的表现同他形成对照,以进行强化:"智深道:'你却怕他本官太尉,洒家怕他甚鸟!俺若撞见那撮鸟时,且教他吃洒家三百禅杖了去!'"这

件事发生后林冲虽然忍下了这口气,却"连日闷闷不已,懒上街去"。当听到陆谦把林娘子骗至其家让高衙内调戏,他立即赶到那里,把陆谦家砸得稀烂。可见,忍耐只是林冲性格在环境制约下的无奈表现。这种制约在整个事件发展过程中很长时期在林冲身上起作用:误入白虎堂,他明知中计,却只是一味苦苦哀求辩白;刺配沧州道,他忍受了差人的打骂、烫伤;遇害野猪林,他泪如雨下,坐以待毙。这是因为以往所处的环境,使林冲不可能很快认清高俅之流的本性。在惨遭迫害后他还总有一点幻想不灭,愿意好好服刑,做一个顺民。不被逼到绝路,他性格中的"忍"不可能自动转化。英雄的刚烈之性犹如地火深藏在忍让的表层之下。当外部环境的压力步步紧逼,追杀者火烧草料场,使他的幻想彻底破灭,愿做顺民已不可能时,他性格的核心占了上风,反抗取代忍让,终于手刃仇人,义无反顾地上了梁山。

作品就这样在环境与个性的矛盾冲突中刻画林冲形象,揭示其个性发展与外部环境的关系。当外部环境与林冲性格的内核达于一致　　刚烈、果决、大度就成为其个性的主要特征。火并王伦是这个人物传记最后的精彩之笔。在这个事件中,主要表现了林冲的果决与大度。他断然火并王伦,并以梁山事业为重,让晁盖后来居上,坐了头一把交椅。此后他始终忠于梁山事业,是招安最坚决的反对者之一。

《水浒传》善于写出情节与人物个性之间的有机联系,从而突出人物个性。情节是人物性格发展的历史,重视情节,是从话本发展起来的中国古典小说的一大艺术特色。在人物形象塑造上,与《三国演义》以历史编年体和人物纪传体相结合的结构方式不同,《水浒传》以事件的发展过程和人物纪传并行。小说某些部分由单个说话连缀而成的演变痕迹,在一定程度上还有赖于完整的叙事过程而得以弥缝为一个有机的整体。说重视情节是从话本发展起来的中国古典小说的一大艺术特色,对某一人

物完整的情节建构而言或许有更为重要的意义。出色的情节描写，应当与人物个性的表现密切相关。也即是说，应体现情节是人物性格运动的历史这一美学原则。若仅从讲故事的角度看，《水浒传》的情节曲折起伏，飞动精彩，表现了极高的叙事艺术，然而这远不是它的全部魅力之所在。情节与人物性格的表现构成良好的内在呼应，根据人物的性格特点来写情节，从而使人物个性鲜明地凸现于纸上，才是这部小说情节描写的高妙处。景阳冈打虎、怒拒潘金莲、杀嫂祭兄、醉打蒋门神、大闹飞云浦、血溅鸳鸯楼，这一系列情节生动地表现了武松英勇强悍、正气凛然的个性；而鲁智深心地善良，血热如火，既粗鲁又机智的性情，也是在义脱金翠莲、拳打镇关西、大闹五台山、倒拔垂杨柳、野猪林救林冲等事件中呈现出来；同样，大闹浔阳江、劫法场救宋江、沂岭拳杀四虎、斧劈罗真人、打死殷天锡、负荆请罪、大骂招安等情节，活画出李逵耿直天真，鲁莽粗豪，忠勇无畏的个性。这样的例子在《水浒传》中不胜枚举。

在一个情节中表现众多人物个性，《水浒传》也达到了很高的水平。如智取生辰纲的故事，集中写了晁盖、吴用、阮氏三雄、刘唐、公孙胜等七人，其间还穿插了白胜、宋江、杨志等人。作为梁山未来的首领和军师，晁盖仗义疏财、善于结纳好汉，吴用足智多谋、大胆谨慎的个性得到了充分表现。阮氏三雄的豪爽英勇，刘唐的天真任性，公孙胜的诡异飘逸，白胜的机智灵活，也都在这一情节中被刻画得栩栩如生。小说还善于在类似的情节中表现不同人物的个性。如同样被押解充军，林冲一路上受尽窝囊气却忍气吞声，委曲求全。而武松第一次充军孟州，指使得两个差人如同仆役一路侍奉；第二次充军恩州，在飞云浦差役要暗算他，他带枷把他们打死，又奔回孟州城，一口气杀死张都监、张团练、蒋门神等人，并在墙上血书自己的姓名。其实论武艺和精明，林冲都不亚于武松，只是因为当时忍让在林冲的性格中占了

上风，武松却从来没有林冲那么多的幻想和顾虑，因此率性而为。又如鲁智深拳打镇关西，原只想给他一个教训，没想到三拳把他打死在地。面对这个意外，他机智地道声“诈死”，很快就逃之夭夭。而李逵同样在无意中打死殷天锡，却不仅自己不能脱身，而且连累柴进也被陷入狱中。这样，就区别了两个人的粗鲁：鲁智深是粗中有细，李逵是一味蛮横。

《水浒传》的细节描写往往具有画龙点睛的作用，也是刻画人物个性的重要手段。如描写石秀之精细，作品用了两个细节：一个是为了洗清潘巧云对他的诬陷，取信于杨雄，他把与潘巧云私通的裴如海杀死后再剥其衣服为证，使潘巧云在物证面前哑口无言（第四十五回）。另一个是第四十七回他去祝家庄探路，“行不到二十来里，只见路径曲折多杂，四下里弯环相似；树木丛密，难认路头，石秀便歇下柴担不走。”接着他瞄好一个老人，有意与其兜搭，通过机警巧妙的盘问，终于得知庄里遇到白杨树转弯就是活路的机密。他又乘机借宿于老人家中，探悉当夜祝家庄以红灯为调兵号令。结果不仅他自己平安无事，而且救了梁山大军。与石秀形成对照的是，同去探路的杨林一味莽撞，很快就被活捉。

《水浒传》赋予了英雄好汉传奇色彩，却很少像《三国演义》那样把英雄人物神化，而是以“极近人之笔”（金圣叹《第五才子书·水浒传读法》）去描写英雄人物。塑造英雄人物的难处其实不在于写出他们的不同凡响，而在于写出他们的极平凡处。如武松的神勇即令在众好汉中也是超乎寻常的，但作品第二十三回写他打虎，并非专在这个方面用力，反而多次描写他出于人之本能所产生的畏惧心理。他上景阳冈不是明知山有虎，偏向虎山行，而是因为不相信传言。直到看见官府榜文，他才知道真有老虎出没。这时他的第一个念头是退回客店，但又怕人笑话，只好硬着头皮上山。老虎真的出现时，他的反映是“啊呀”一声，惊

出一身冷汗。打完虎后他已经没有精力去感受胜利的喜悦，而是手脚酥软，只怕再跳出一只老虎。当草丛中真的又现出两只老虎时，他不知是猎户所扮，所以又是一惊："啊呀！今番罢了！"正是这类对于普通人性的描写，显出了英雄之所以不同于常人，并不是因为他超凡入圣，而是因为他能战胜常人所固有的怯懦。又如第四十二回公孙胜要去探望老母，宋江为他饯行，席散时只见李逵放声大哭说："干鸟气么！这个也去取爷，那个也去望娘，偏铁牛是土掘坑里钻出来的。"原来他是见景生情，想起了自己的老母。这番英雄大哭亦是极近人之笔。传奇色彩与"极近人之笔"之巧妙结合，使《水浒传》中的传奇英雄真实可信，加强了小说的现实主义表现力度。

第四章　世代累积型集体创作长篇小说的成书及成就(下)

第一节　《西游记》：奇思异想创造新神话

一、《西游记》的成书过程

从唐代历史人物玄奘(600—664)私往天竺取经的真人真事，到明万历二十年(1592)小说《西游记》世德堂一百回本问世，在一个史实被神话化的同时，显示了又一部长篇小说在世代累积集体创作中孕育成书的全过程，同时也宣告中国小说又开创了一个神话新世界。

《西游记》所依据的取经史实，来自唐代玄奘的事迹。玄奘俗姓陈，原籍河南缑氏(今属偃师县)。六岁时，他的父亲陈慧自江陵知县解职回乡，四年后去世。玄奘是他十二岁在东都(今河南洛阳)净土寺出家时的法名。《西游记》将他写成海州弘农人。海州即今江苏省连云港市。附近花果山水帘洞所在的云台山，原来是海岛，后来同大陆相连。弘农(今河南灵宝)不属海州，二地相距甚远，它却同玄奘的原籍相近。海州弘农可说是玄奘原籍和孙悟空传说的合一。据小说，玄奘带回佛经"大乘要文凡三十五部，计五千四十八卷"(第一百回)。五千零四十八卷是《大

藏经》的总数，移用在这里。实际上带回六百五十七部（内大乘经、论四百十六部）。小说记载玄奘所住的洪福寺、雁塔寺即弘福寺和大慈恩寺，同史实相符。小说与史实的关系，上面不过是略举一二例而已。

玄奘的《大唐西域记》和他的弟子慧立和彦悰编写的《大慈恩寺三藏法师传》为《西游记》的某些情节提供了虚构的依据。由于《西域记》的主要内容已被《法师传》所采用，而文字更为简要，故下文只列举《法师传》和《西游记》相对应的某些情节以作印证。当然，小说不见得都直接取材于《西域记》和《法师传》，而是其中某些内容进入传说领域，通过变文、平话、杂剧等多种样式，形成承上启下的长链，最后才写定为《西游记》。

如《法师传》卷一提到"沙河"、"心经"、"高昌王麹文泰"，小说中多次出现的观音和《心经》，在唐僧和孙悟空陷入困境时所起的救援作用来源于此，小说第二十二回的流沙河也来源于此。同卷又写高昌王麹文泰和玄奘"约为兄弟"，并相约还时相聚。送别时，"度沙弥四人以为侍伴"。小说第四十回唐僧在乌鸡国的经历同玄奘、麹文泰的关系相似，西游回来再次相聚的邀约正与麹文泰相同。孙悟空、沙僧、猪八戒加上另一弟子白龙马，正好同"度沙弥四人以为侍伴"相呼应。小说虚构的唐太宗和玄奘的结拜兄弟关系，也未必同上述记载无关。《法师传》卷四所记的西大女国，是小说第五十四回西梁女国的原型。《西域记》和《法师传》若干失实的记载和宗教信徒的幻觉，它们的客观效果同小说的艺术虚构相似。《法师传》所记的西行实际经历："涸阴冱寒之山，飞涛激浪之壑，厉毒黑风之气，狻猊貙豻之群"，在小说中发展成为八十一难的大部分。除胡适的《西游记考证》外，不知是何原因，《西域记》和《法师传》这两本书还很少引起《西游记》研究者的重视。

大约在玄奘身后六个世纪，杭州中瓦子张家刊行的《大唐三

藏取经诗话》,是现存最早的以取经为题材的民间艺人传本。刘克庄(1187－1269)《后村先生大全集》卷四三《释老言十首》之四,已有"取经烦猴行者"的句子,此书的刊行年代当不迟于宋末。

《西游记》一百回本以前十二回作为序曲,分两个部分:(1)唐僧从长安出发西游之前,先有观音从西天到长安的东游,包括孙悟空、猪八戒、沙悟净的出身在内。(2)唐太宗派遣玄奘西游取经的缘起,包括玄奘的出身、梦斩泾河龙和唐太宗入冥。《诗话》分上中下三卷,各为六、七、五节,共十八节。第一节缺,相当于一百回本的前十二回。它没有孙悟空大闹天宫,未提及猪八戒。深沙神是途中的一怪,而不是取经的伙伴。大约和《取经诗话》同时或略迟,南戏《陈光蕊江流和尚》问世,它的佚曲[鲍老催]提到迁安和尚的名字(见《南曲九宫正始》黄钟宫过曲),这是上述推论的又一依据。

《取经诗话》所载西游经过之地(国):香山、蛇子国、狮子林、树人国、火类坳、长坑、大蛇岭、九龙池、深沙、鬼子母国、女人国、西王母池、沉香国、波罗国、优钵罗国、竺国、盘律国,共有四处在《西游记》中有详细描写:(1)《取经诗话》第六节将白骨夫人和白虎精混在一起,情节只有一打,而不是小说第二十七回的三打。(2)《取经诗话》第八节深沙神曾两次吃了玄奘前身,项下挂着骷髅,这一次却化身为金桥,送唐僧过河。唐僧对他说:"我回东土,奉答前恩。"小说把深沙神的形象一分为二。一个是第八、第二十二回的沙僧,项下有一串九个取经人的骷髅。另一个是第四十九回的老鼋,他背负唐僧渡过通天河。唐僧答应替他到西天去询问他的前程,如同《诗话》所说"奉答前恩"。(3)《诗话》第十节女人国,小说编为第五十四回。(4)《诗话》第十一节在王母瑶池偷蟠桃,相当于小说第二十四回在万寿山五庄观偷人参果。《诗话》描写的虽然是蟠桃,但它仍然保留了民间人参娃的传说,

而且说吐出来的核儿落在西川，“至今此地中生人参”。两个传说混淆在一起，到了小说才得到较好的处理。(5)《诗话》第十五节，唐僧取得经文五千四十八卷，回程经盘律国香林寺，定光佛又以《多心经》授予唐僧，这是第二次取得真经。小说第十九回《浮屠山玄奘受心经》，传授者是乌巢禅师。这时八十一难还只经过十二难，来日方长。小说中的第二次取经在第九十八回，将无字经卷换成有字经卷。《诗话》过于简略，如沉香国、波罗国，几乎没有任何情节。因此，上面的比较可能有很多遗漏。《诗话》第十七节《到陕西王长者妻杀儿处》不在取经的路上，情节离题，小说未加采用。

《取经诗话》中的若干素材被《西游记》继承发展，这是重要的一面。同样值得注意的事实是，两书分别处于水平悬殊的发展阶段，《诗话》有如幼苗，小说已是参天大树了。举例来说两者的差别：小说中玄奘同孙悟空、猪八戒、沙悟净以及白龙马之间存在着明确的师徒关系。大闹天宫之后被降伏的孙悟空是唐僧的大徒弟，唐僧对八十一难的每一难都无能为力，一切倚赖孙悟空。取经的目的地是天竺灵山大雷音寺，到达后“须在八日之内”，“驾送圣僧回东”（第九十八回），观音菩萨是唐僧师徒的主要保护神。《取经诗话》没有提到猪八戒和沙悟净，沙悟净的原形深沙神只是所经三十六国磨难中的一怪，并未收为徒弟同往西天。连同唐僧在内，他们是一行七人，除玄奘和猴行者外，其他五人都没有名号，没有单独的描写。猴行者未曾大闹天宫，既没有混号齐天大圣，也没有法名孙悟空。他化作白衣秀才，似乎出于自愿帮助唐僧取经。他的出身是花果山紫云洞八万四千铜头铁额猕猴王，小说只说是猴王，紫云洞改为水帘洞。保护神是毗沙门大梵天王，天王又把隐形帽、金环锡杖和钵盂三件法宝送给玄奘和猴行者。在后来的小说中，这三件法宝成为玄奘身上的袈裟和锡杖以及孙悟空的如意棒，作用各不相同。玄奘和孙

悟空两个人物形象的个性化到小说才最后完成。

《诗话》和小说的异同如上所述。此外必须指出，杭州中瓦子张家印行的《大唐三藏取经诗话》，在日本所藏的同系统两个残本只是偶然幸存的样品，不足以代表宋元之际这个题材的小说（包括变文、平话、诗话、词话）所达到的水平。种种迹象表明，它是当时较为拙劣的一个版本[①]。

《西游记》至迟在元末已经粗具规模，有的片段如车迟国已经有生动的情节，不像《取经诗话》那样简陋了。《永乐大典》（1408）为此提供了有力的旁证。其中第13139卷送字韵梦字类收有《梦斩泾河龙》，开头注明《西游记》。《永乐大典》的编成上距元亡四十年，由此可知它所收编的《西游记》故事至迟应当成于元代。它不同于野史《朝野佥载》和变文《唐太宗入冥记》。加上泾河龙王的阴魂在地府控告唐太宗的情节，这才成为《西游记》的组成部分之一。它的全文一千四百字，在百回本的对应段落为九千四百字。世德堂百回本全书八十六万字，如果按照同样的比例，《永乐大典》本《梦斩泾河龙》所属的《西游记》原书应有十三万字。

朝鲜《朴通事谚解》复刻本印行于1677年。这是朝鲜人学习汉语用的读物，朝汉双语互相参照。编者说在北京买到或见到《赵太祖飞龙记》和《唐三藏西游记》两种"平话"，它们至迟在元代已经完成。编者不会把一本新出的、不是相当流行的书作为

---

① 前已说明，第十七节应是第十八节之误；其中至少有两节缺乏情节，可见删节不当，编印时极为草率。就地理而论，它将西天即天竺等同于国内云南的鸡足山。见第二节"同往西天鸡足山"；第十五节："此是西天竺国也，近鸡足山。之三日，见一座城门，门上牌额云竺国……佛上鸡足山中。"就时代而论，第六、十三、十五和最后一节都提到明皇即唐玄宗（712—756年在位）谥号的简称，只有最后一节提到唐太宗（627—649年在位）。两个不同的时代被混淆成一个。宋元之际通俗文学的改编者和书商不会都是这么一个水平，因此才说它是一个拙劣的幸存版本。

见闻和故实写进本书。《谚解》第267页记载的十二处鬼怪和经行之地都和百回本相同或大体相同，如师陀国、棘钓洞、火炎山、薄屎洞之于第七十四回的狮驼国、第六十四回的荆棘岭、第五十九回的火焰山、第六十七回的稀柿衕。《谚解》第295页详细转述的车迟国四次斗法的故事，今本小说见第四十四至四十六回。[①]

上面说的是《朴通事谚解》关于《西游记》一书的情节，同今存百回本相同或可以看作相同的一面。它的异文有两种情况：一种是《谚解》编者自己对《西游记》所涉及的文史事实作了接近于史实而不同于小说的说明，这不是元代或元末明初的《西游记》和今本的差异。

另一些差异则是元代《西游记》和今本的真正差异：《谚解》第267页载法师往西天时经历八十一难的顺序和今本大不相同。《谚解》中关于车迟国的一段转述，最足以显示今本和元本的差异，也即今本对元本的提高和发展。从第四十四回到第四十六回，唐僧一行在车迟国的历险记长达三万字，求雨和另外四次比赛(云梯显圣、隔板猜枚、剖腹剜心、下滚油锅)，如同三打白骨精、三调芭蕉扇一样，成为全书最为惨淡经营的精彩篇章。

元末明初的杂剧与小说亦有关系。据天一阁本《录鬼簿》，元代早期杂剧作家吴昌龄有《西天取经》杂剧。题目正名为"老回回东楼叫佛，唐三藏西天取经"。贾仲明评论它："行用全别。"即它的情节同小说很不一样。即使它还在，对考证小说也没有什么帮助。元末明初杨景言的《西游记》由六本杂剧组成，其年代和《永乐大典》本《梦斩泾河龙》、《朴通事谚解》相近。杨本杂

---

① 此处所引用该书内容，据美国普林斯顿大学葛思德图书馆藏1943年日本帝国大学影印的1677年覆刻本。书中既有"至正丙戌春入燕都"字样，丙戌是元至正六年(1346)，同时又有明代地名顺天府。顷又承韩国汉城大学吴秀卿博士寄赠庆北大学所藏《朴通事上》(李朝中宗时崔世珍本)，谨致谢。

剧第一本加上《梦斩泾河龙》,足以证明包括玄奘出身、梦斩泾河龙和唐太宗入冥在内的取经缘起,至迟在明初已经成为《西游记》的重要组成部分。显然,杨本为杂剧体制所限制,才删去梦斩泾河龙和唐太宗入冥两个情节。杂剧六本二十四出,没有一个贯穿全剧的主角。孙悟空出场被安排在第九出,他号称通天大圣,齐天大圣是他的大哥。这是杂剧的独特之处。孙悟空大闹天宫后,被镇压在西行路上的花果山下,这一点和《朴通事谚解》是一致的。可见按照原来的传说,孙悟空的出场如同沙悟净、猪八戒一样,都在叙述西行路上时一一加以介绍,他并非贯穿西游故事的主角。由于孙悟空的事迹异常丰富,篇幅比沙悟净、猪八戒多得多,在小说中成为具有独特地位的真正主角,才被转移到卷首,取得相对独立的意义,这是小说改编者的一大创造。此外,唐僧出身一回同杂剧《临江驿》、《合汗衫》、《货郎旦》有雷同的一面,如玄奘母亲的名字满堂娇、第四十七回陈家庄的童女一秤金也来自元杂剧。没有深厚的民间文学传统作为背景,《西游记》杂剧和小说的出现都是难以想像的。

二、《西游记》的版本和改编写定者

现存《西游记》小说一百回本,以华阳洞天主人校、金陵世德堂刊本为最早。卷首有秣陵(南京)陈元之"壬辰夏端四日序"。壬辰是万历二十年(1592)。

据孙楷第《日本东京所见小说书目》,明刊本《西游记》都没有原第九回《陈光蕊赴任逢灾,江流僧复仇报本》。这一回把鼎鼎大名的镇江金山寺、焦山寺移置在江州(江西九江),又把陈光蕊夫妻由海州(今江苏省连云港市)去江州赴任时路过的万花店安排在"洪州"(今江西省南昌市)西北地区,里程和方向都错得出奇。另一方面,唐僧出身的这一段故事同小说主体并无必然联系。所以,这是写定者有意将它删去,而不是印刷装订时的遗

漏。删了之后,写定者将第十、十一、十二回分编为四回,填还第九回的空缺。但他却在第十一回的韵语中留下删改前的痕迹:"出身命犯落江星,顺水随波逐浪泱。海岛金山有大缘,迁安和尚将他养。"第九十九回总结取经八十一难将"满月抛江"列为第三难。所以第九、十一两回书所表述的情节可以作为世德堂本系统的标志。

清代《西游记》的评点本有黄太鸿、汪象旭的《西游证道书》、陈士赋的《西游真诠》、刘一明的《西游原旨》、张含章的《通易西游正旨》等。清刊本各种《西游记》的共同特点是加入原第九回《陈光蕊赴任逢灾,江流僧复仇报本》,并将世德堂本的第九至第十二回重新合成三回,金山寺的和尚由迁安改名为法明。

在世代累积型集体创作的名著中,《西游记》的语言比同类作品规范得多。因此,像金山寺、万花店那样的错位,玄奘出生和出发取经都发生在贞观十三年,原第九回既然难以改写,那就非删不可了。它删去原作的第九回——这表明世德堂本之前存在过一个一百回本的祖本,这个祖本是各种不同版本的共同来源。它的特点是:一、它有被迁安和尚收养的唐僧出身故事;二、它的文字不像世德堂那样文从字顺。

明清以来,表面上看《西游记》有世德堂本和以《西游真诠》为代表的两个版本系统,但是除了第九回的或删或存或改,和尚名迁安或法明,两者差异极少,只是繁简不同。世德堂本是它以前的原本《西游记》的写定。它在文字上作了不少润色,删去了原第九回,书中某些有关佛教经典的说法也可能出于写定者的增订,写定者对它的加工超过《水浒传》和《金瓶梅》写定者的努力。所有其他版本都是世德堂本或它的祖本的节本。

世德堂本是不是吴承恩的创作呢?上文叙述的小说《西游记》从《取经诗话》到《永乐大典》本,到杨景言《西游记》杂剧的演变,以及在它之前祖本的存在,都说明它不是个人创作,鲁迅和

胡适的吴承恩撰写《西游记》之说并不可信。章培恒教授的论文《百回本西游记是否吴承恩所作》①指出，鲁迅和胡适作出这样结论的惟一依据，是天启《淮安府志》卷一九《艺文志》《淮贤文目》的记载："吴承恩：《射阳集》四册□卷；《春秋列传序》；《西游记》。"府志对《西游记》的卷数及书的性质都未加说明。而清初黄虞稷《千顷堂书目》卷八史部地理类却著录"吴承恩《西游记》"，可见它不是我们现在所见的小说《西游记》。章氏还指出吴承恩《二郎搜山图歌》称二郎神为清源公，和《西游记》不同；吴氏《禹鼎志》说："胸中之贮者消尽，独此十数事磊块尚存。"章氏认为无论此志写作在前在后，都同洋洋大观的《西游记》不合。章氏还从《西游记》中的所谓淮安方言提出质疑。要补充的是明代文人以《西游记》为题的纪游之作并非绝无仅有。王世贞为李维桢《大泌山房集》所作的序说他有《东游》编，《南游》篇，合为《四游集》，时在万历十四年略前。张瀚的《松窗梦语》有万历二十一年(1593)的自序，他时年八十三。该书卷二有《西游记》和南、北、东游记。《西游记》是嘉靖三十八年他从家乡杭州出发，经安徽、湖广，溯三峡，到成都、长安、太原的纪行之作。

小说《西游记》以孙悟空为主角，他的出生地坐实为花果山水帘洞，唐僧的家乡则改为海州弘农县。第八回吟咏流沙河的韵语"十里遥闻万丈洪"，当由徐州的百步洪脱化而来。第六十六回提到不太出名的盱眙山玭城即苏北盱眙县。可以认为小说同淮海地区有一定的联系，但联系并不等于作者一定是苏北人。苏轼有著名的诗作《百步洪》和《泗州僧伽塔》，但他是四川眉山人。苏北地区幅员广大，人口众多，不亚于欧洲的一个中等国家。即使小说的写定者之一曾是苏北人，也不一定非吴承恩莫属。

① 见《社会科学战线》1983年第3期。

总之,作为世代累积型集体创作的小说,《西游记》至少在明初已经成书。如果吴承恩真是它的写定者,也还有待于做进一步论证。

三、《西游记》的主旨和艺术特点

《西游记》开创了中国文学的一个神话新世界。作为神话小说,它具有神话的本质特点,同时又和原始神话有两个重要区别:其一,在小说中,现实与神话两个世界彼此相通,后者是前者的折射,而不像原始神话那样,是解释与被解释的关系;其二,小说所展示的矛盾冲突和对抗,从头到尾都主要是人与社会的,而不像原始神话那样主要是人与自然的。在原始神话世界中,生存的环境是先民们简单思想的遥远回音,而《西游记》则不同,现实社会在里面既是一个真实的存在,又被幻化为一个高远神奇的境界。神魔们戴着各种各样的面具,扮演人间的种种角色,表现人间的种种世相,从而形成小说现实与理想比邻,世俗与崇高融会的新神话风貌。

《西游记》的主旨是什么?多年来众说纷纭,皆因论者立足于《西游记》是吴承恩的个人创作。如果承认小说经历了世代累积集体创作的演变过程,并看到它的新神话特质和成书时特殊的社会思想背景,我们就会看到,小说的内容纷纭复杂,写定者的信仰也不是那么单一。没有单一的主旨,正是这部小说思想的特点。如果从写定者的角度看问题,我们只能说,在《西游记》成书时,三教合一的思想已相当盛行,并对小说有所影响。因此,以尊佛为主的《西游记》才会引用全真教真师的诗文,而这些诗文本来就采用了佛家的一些词汇和表达方式,纯而又纯的全真教教义在小说中可说并不存在。也正因为如此,第七十八回中唐僧那篇尊佛韵语,才会一方面对道家的某些手段加以批评,如说"若去采阴补阳,诚为谬语;服饵长寿,实乃虚词",另一方面

却引《庄子》为同调，说“大智闲闲，淡泊在不生之内；真机默默，逍遥于寂灭之中”。但写定者对三教并非一视同仁，而是在佛、道中尊佛抑道，在儒、道中亦厚儒薄道。多数妖魔鬼怪都出于道教门下，可说是尊佛抑道最典型的表现。第七十八回唐僧的尊佛韵语，比丘国道士国丈所引的《尊道赋》（出自《鸣鹤余音》卷九）在“表妙道之殷勤”后删去“比儒教兮官高职显，富贵浮云”一句，则足以说明厚儒薄道。三教合一论自清代以来在《西游记》的研究中影响甚大，但不论作品表现了多少这样的思想，也不论作品在三教中更重佛或更重儒，都不过是《西游记》复杂思想的一个背景而已。

如果硬要为《西游记》确定一个主旨，或推求微言大义，恐怕都可能难免求之过深之病。小说只是把大众文化的智慧和诙谐，成书过程中人们对现实社会的种种体验、认识和理想，借助于一个取经史实，以最富于想像的神话形式，恢弘壮丽、谐趣横生地表现出来。孙悟空在小说中被套上了紧箍儿，我们却不应给小说硬下套子。胡适在《〈西游记〉考证》中的说法也许失之轻忽[①]，鲁迅在《中国小说的历史的变迁》中的观点可能过于简括[②]，但他们至少感觉到了小说主旨的复杂状态，而不急于为它定性。学术研究固然要推陈出新，但并非所有的“陈”都会过时，也并非所有的“新”都是进展。如时下一些人饶有兴趣地以心法来论《西游记》的所谓哲理，或曰寓言实质，其实这是自世德堂本

① 《〈西游记〉考证》：“《西游记》至多不过是一部很有趣味的滑稽小说，神话小说；他并没有什么微妙的意思，他至多有一点爱骂人的玩世主义。”（《胡适论中国古典小说》，长江文艺出版社 1987 年版，第 314 页）

② 鲁迅《中国小说的历史的变迁》：“至于说到这书的宗旨，则有人说是劝学；有人说是谈禅；有人说是讲道；议论很纷纷。但据我看来，实不过出于作者之游戏，只因为他受了三教同源的影响，所以释迦、老君、观音、真性、元神之类，无所不有，使无论什么教徒，皆可随意附会而已。”（《中国小说的历史的变迁》，《中国小说史略》附录，人民文学出版社 1973 年版，第 297 页）

陈元之序以来,批评家们早已言之凿凿的旧论。今天的一些学者进一步把它说成是明代心学的表现,显然忽略了《西游记》至迟在明初已经成书,心学则大盛于晚明思想界。这种社会思潮要作为主旨表现在《西游记》这样的世代累积型作品中,恐怕没有实际可能。即令写定者对此有所关注,也难以成为小说的主旨。

小说最突出的艺术成就,是塑造了孙悟空形象。和诸葛亮一样,作为《西游记》主角的孙悟空,并不是某一天才个人臆想的产物。如前所说,孙悟空在民间传说中与猪八戒、沙僧地位的轻重原无多少不同,他成为《西游记》中最重要的、贯穿全书的角色,是小说的一大创造。在小说的前七回,他以挣脱一切束缚,追求自由、自在的鲜明个性,成为独特的典型。他生成于天地之间,一派天真烂漫。他行事敢作敢当,颇有英雄气度。正如第一回祖师给他取名时所说:"子者,儿男也;系者,婴细也。正合婴儿之本论。"他人龙宫索宝得到如意金箍棒,又要龙王再送一套相称的衣服。龙王推托,他说:"真个没有,就和你试试此铁(金箍棒)!"逼得龙王只好照办。冥府小鬼来勾他魂灵,他径闯冥府,吓得判官亲奉笔墨,让他把猴族从生死簿上一笔勾销(第三回)。玉帝降下圣旨对他进行安抚,想把他拘束于天宫。当他明白封给他的弼马温只是个未人流的小官后,一怒之下返回花果山,自封齐天大圣,玉帝只好认可这个自封,把他骗回天宫(第四回)。王母娘娘设蟠桃宴没有请他,于是他大闹天宫,再次返回花果山(第五回)。这一次,他不仅再也不信天庭,而且公然与玉帝对抗。他对前来救驾的如来佛祖说:"'玉帝轮流做,明年到我家。'只教他搬出去,将天宫让与我,便罢了;若还不让,定要搅攘,永不清平!"(第七回)然而,孙悟空一个筋斗十万八千里,却翻不出如来佛的掌心,他被镇压于五行山下,与天庭的对抗最终以佛祖广大法力的胜利而告终。



鼎鍥全像唐三藏西遊傳卷之二　乙集

●悟煉兵偷器械

却說美猴王自殺了混世魔王奪了一口大刀逐日操演武藝教小猴砍竹為標削木為刀治旗旛打哨子安營下寨頑耍多時忽然思想道我等恐作耍成真或驚動人王或有禽王獸王認此犯頭說我們操兵造反興師來相殺汝等都是竹竿木刀如何對敵須得鋒利劍戟方可衆猴聞說個個驚恐道大王所見甚長只是無處可取正說間轉上四個

《鼎镌全像三藏西游释厄传》明万历间(约1580年)刻本

当孙悟空在第十四回中再次出现时,已是五百年后。他成为皈依佛门、跟从唐僧西天取经的护法大弟子。并且,为了使他不再反抗,他的头上被观音套上了紧箍儿,握有紧箍咒的唐僧随时可以对他实施控制,让他再也不能为所欲为。在神话小说中,无论怎样离奇的表现形式,总是包蕴着现实的因素。乍看之下,小说前半部分对孙悟空的描写同后面大半本的归顺——护法似乎有所矛盾,其实不然。不管写定者是否有意,这是对在特定的历史环境中,民众反抗现存秩序的行为只能得到悲剧结局的曲折表现。小说对这一点处理得很好,它转而写后来孙悟空保护唐僧取经,而不是归顺玉帝。这一转折使孙悟空形象前后表现得较为统一,但这无疑是对现实的思想妥协,孙悟空形象深刻的悲剧意义,或许正在这里。

当然,孙悟空形象给人们带来的更多是精神的感召——追求自由、蔑视权威的精神和战胜一切艰难险阻的勇气。在不完美的社会里,人的自然本性常常会被异化,个人的发展时时会碰到阻碍。于是参加世代累积集体创作的人们,把自然本性的回归和无所不能的向往集中寄托在孙悟空身上,从而愉快地感觉到自己的本质力量在理想境界中延伸。

《西游记》塑造的神魔形象,无论地位高低,是正是邪,都是披着神魔外衣的真实的市井俗人。犹如古希腊神话传说中阿尔卑斯山上的诸神一样,《西游记》中的神魔,其行为多半带有小说成书过程中世态人情的印迹。第九十八回写唐僧师徒历尽艰险去到西天,阿傩、伽叶发放经书时揩财作弊,索要财物不得就拿无字经书糊弄他们。师徒四人发现后回来换经,闹到如来座下,如来对弟子的行径竟然不以为意,还说比丘曾将此经为人诵过一通,只讨得人家三斗三升米粒黄金回来,“我还说他们忒卖贱了,教后世儿孙没钱使用。你如今空手来取,是以传了白本。”其实,如来先前就听到了实情,他是有意纵容弟子刁难唐僧。这哪

里是传经，分明是奸商在市场上坑害人，俗吏在官场上索贿弄权！“米粒黄金”喻金子，简称“黄米”。与此相对的是“白米”，喻银子。这样的说法流行于明代，是贿赂的暗语。陈洪谟《治世余闻》卷二记载弘治时太监李广得势，“大臣多贿求之”，他死后从其家“搜得一帙纳贿簿首进之，簿中所载，某送黄米几百石，某送白米几千石，通计数百万石。黄米即金，白米即银。”在《西游记》之后成书的《金瓶梅》第六十七回，写黄四走西门庆的门路，递了一百石白米帖儿，腰里解两封银子来，应伯爵一看，是一百两雪花白银。另第十八、二十六、七十五回都有“白米××担”的暗语。[①]

《西游记》擅长以动物形貌拟其容，以常人情性铸其心，创造出观感全新的神魔形象。除小说着力塑造的孙悟空外，猪八戒的形象也很鲜明。猪的形貌习性固然令人解颐，人性化的性格描写更为出色。这是一个完整而丰富的典型性格，他憨厚淳朴，吃苦耐劳，同时又自私懒惰，贪吃好色，喜欢拨弄是非，遇到挫折就想散伙回高老庄。他和孙悟空各有小聪明，但悟空的小聪明显出猴的狡黠，他的小聪明显着猪的笨拙，小说的描写可谓各尽其妙。反面角色如白骨精、牛魔王与铁扇公主等妖怪形象的刻画，也给人留下了深刻的印象。

作为师徒四众中惟一的非神魔形象，唐僧是小说维护的偶像，只有中国古代小说中才会有这样的形象。唐僧的形象刻画得似乎不算成功，过于昏庸懦弱，但小说也弘扬了他不畏艰险、坚忍不拔、追求理想的精神。唐僧历尽磨难而终于达到目的，代表大智慧，他的大智慧最终引导众徒修成正果。与他相比，孙悟空的火眼金睛，降妖伏魔只是小智慧，所以要统摄在唐僧的大智慧下才能得正果。师徒四个过了凌云仙渡后，唐僧转身向三个

① 见陈诏：《金瓶梅小考》，上海书店出版社1999年版，第99页。

徒弟道谢,悟空说:"两不相谢。彼此皆扶持也。我等亏师父解脱,借门路修功,幸成了正果;师父也赖我等保护,秉教伽持,喜脱了凡胎。"(第九十八回)这话正道出了他们师徒之间的这种关系。唐僧的形象多少给人概念化的感觉,沙僧则更加面目模糊,没有个性特点。

作为世代累积型集体创作的名著,与《水浒传》和《金瓶梅》相比,《西游记》有一个明显的特点:它的文学语言显然经过写定者比较用心的润饰,不仅病句少,而且句法、遣词、用语都比同类小说更加规范。人物语言的戏谑风格,更使小说的对话妙趣横生,使人读之忘倦。《西游记》对白话长篇小说语言发展的贡献,可能和成书过程有关,更可能与写定者的水平有关。

在艺术结构上,《西游记》以人物列传体和一线贯珠式相结合,带有明显的说话艺术特点。小说前二十二回可说是取经五众(包括白龙马)的传记,以孙悟空传为纬,以取经缘起和取经队伍的集结为经,包括猪八戒、沙悟净、白龙马的出身在内。此后以唐僧师徒西游进程为线索,串起八十一难其实是四十余个故事。这基本上是一个继承说话艺术而来,适于说书艺人使用和听众接受心理需求的单线型结构。前一部分先以贯穿全书的主角孙悟空为中心,为取经人众作一个相对完整的传记,这显然同《水浒传》前半部的列传式结构有相似之处,也是小说在成书过程中孙悟空的故事逐渐丰富,地位逐渐显要的表现。此后因为要交代清楚取经的缘起和人众的组合,听众才能脉络清楚地听下去,所以这个部分有承上启下的作用。接着写西天求经途中的种种磨难,可谓水到渠成,承转自如。八十一难的四十多个故事又是相对独立的,即令一个故事分开在不同的章回,也照顾到悬念的设置,一方面可以抓住听众,一方面便于说书人下一次拾起。《西游记》的结构并没有多少惊人的技巧和高深的意蕴。一些研究者指出小说的结构包含了若干象征意义,见仁见智,我们

不能加以指摘。但作为新神话小说，象征和寓意理所当然地蕴于其中。这个特征不仅可以从结构，也可以从小说若干单个的故事来加以阐释，只要与作品的实际不是相去太远。小说从世代累积的素材中汲取丰富的养分，以神奇的想像营造了大闹天宫、三打白骨精、高老庄招亲、偷吃人参果、三调芭蕉扇等故事，是中国古典小说叙事艺术的发展。然而，取经险阻的设置虽然绚丽多彩，但平铺直叙过多，越往后越显得模式化，是小说无可掩饰的缺点。金圣叹在《读第五才子书法》中说："《西游记》每到弄不来时，便是南海观音救了。"①这真是一语中的的批评。

第二节 《金瓶梅》：走进世俗生活新天地

一、《金瓶梅》的成书、写定者、写定年代及版本

《金瓶梅》是中国古代世代累积型集体创作长篇小说的殿军。作为色情小说的魁首，它似乎不值得研究者为它多费心力。但事实上除此之外，小说有更为重要的一面——它是我国第一部走进世俗社会新天地，以世俗人物为描写对象的长篇小说。在四大奇书中，它无疑和今天的读者更为接近，也更具有明显的近代小说色彩。鲁迅在《中国小说史略》中把《金瓶梅》和《红楼梦》都归入人情小说一类，具有重大的理论意义。这两部小说相距一个多世纪，这无疑指出并充分肯定了世俗人物成为长篇小说的主角始于《金瓶梅》。就小说艺术而论，它是我国第一部开放型小说，打破了在它之前小说基本以线型发展为结构的格局。同时它又是我国第一部以塑造反面角色为主的长篇小说。如果

---

① 详见《金圣叹评点才子全集》之《第五才子书〈水浒传〉评点》，光明日报出版社1997年版，第19—20页。

对它的成书过程缺乏了解,我国长篇小说发展史上至关重要的一个阶段就会显得轮廓模糊,真相不明。历来人们都认为《金瓶梅》是中国文学史上个人创作长篇小说的开始,而它现存最早的版本刻于万历四十五年(1617),全名《金瓶梅词话》。沈德符《万历野获编》卷二五将《金瓶梅》列于词曲条目之下,可见他对"词话"二字的重视。问题不在于标题上增加或减少两个字,而在于它大约七十万字的文本足以证明它是词话。这意味着《金瓶梅》为世代累积型集体创作,是一个无法改变的事实。词话是一种曾经风行一时的说唱艺术,有词有话,即有说有唱。《金瓶梅》以词话为名,不会是什么人糊里糊涂犯下的错误。《金瓶梅》之外,《大唐秦王词话》是明代仅存的一部长篇词话。如果我们承认后者是集体创作的写定,却否定前者具有同样性质,无疑是自相矛盾。也许有人会问:《金瓶梅》中有的内容怎么能够公开说唱呢?有一些事实可以说明问题。傅惜华的《曲艺论丛·子弟书考》指出子弟书是流行于北京的俗曲之一,它演唱的《金瓶梅》故事就有八种,包括第二十七回在内。明末张岱的《陶庵梦忆》卷四《不系园》也有"用北调说《金瓶梅》一剧,使人绝倒"的记载。

从《金瓶梅词话》本身留下的不胜枚举的说唱艺术痕迹,可以很明显地看出它不是个人创作:每一回前面都有韵文唱词,大部分回目以韵语作为结束,正文中若干处保留着当时说唱者的语气;几乎没有一回不插入诗词曲,而尤以曲为多,说到演戏就把戏文、杂剧中的整出或整折曲文搬上去;全书对当时流行的民间文艺随心所欲地采用,使小说成为研究明代说唱和戏曲的重要资料;对勾栏用语、市井流行的歇后语、谚语熟练运用,有的由于在一般戏曲小说中罕见,现在已很难解释;行文粗疏、重复、前后不一、颠倒错乱十分严重,符合词话每日分段说唱的情形;结构有《水浒传》那样以十回为一个大段落的倾向,这是《金瓶梅》在早期流传过程中,有过如同《武十回》那样的大段说唱留下的

痕迹。从版本上看，现存《金瓶梅词话》的手抄本随处可见的错讹，使得举证已成为多余，人们很难确定最后写定者的原稿是否如此。但是像西门庆被简省为门庆，这不会是抄录者的自出心裁，而是表明这部作品并不出自有修养的专业文人之手。

说《金瓶梅》不是个人创作，更为重要的证据是：李开先的传奇戏曲《宝剑记》多次被《金瓶梅》引用，有的作为唱词，有的作为正文的描写或叙述之用；另外引用套曲二十套（其中十七套是全文）、清曲一百零三首，它们大都见于《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》、《吴歈萃雅》等曲集中。小说引用前人词曲和杂剧、传奇、话本次数之多，篇幅之大，已有不少学者指出，其中以美国哈佛大学韩南的论文《金瓶梅探源》最为完备（见徐朔方编《金瓶梅西方论文集》）。此文指出九种话本和非话本小说的情节曾被《金瓶梅》所借用或作为穿插。无论从哪方面看，《金瓶梅》有不少独到的篇章。作者能够无所依傍地创作这些篇章，却在那些平庸的、对小说无关紧要之处抄袭别的作品，对这种情况，只有认识到小说作为世代累积型集体创作，优秀的段落经过反复锤炼，抄袭的东西则来自不同作品在流传过程中相互影响、相互吸收的习惯，才能得到说明和理解。与此相关的另一个问题是，一般认为《金瓶梅》从《水浒传》中西门庆与潘金莲的故事发展而来，而不考虑一个事实：在它们各自独立成书之前，就已经相互影响，相互渗透。人们只看到《水浒传》早于《金瓶梅》的一个方面，却没有注意到同时并存的还可能有相反的一面。《金瓶梅》第一回到第九回，加上第八十七回，大体上相当于《水浒传》第二十三回到二十六回的内容。《金瓶梅》新增的故事，主要是在武松从发配到遇赦还乡期间发生的。可以设想，二书在流传时都采用了它们未写定的祖本或词话系列的原作，因而产生重叠部分相同的一面。后来发展为各自独立的小说，它们势必分道扬镳，则是相异部分的由来。所以，在《金瓶梅》与《水浒传》重叠

的、作为其小说结构的支柱上,潘金莲不像《水浒传》中那样被武松一刀杀死,西门庆也不是被武松一拳打死。再者,《水浒传》第二十四回,为《金瓶梅》中的西门庆家史保留了难得的接近原始的面目。

还有一个很重要的论据——两部小说的主要重叠部分有一个不太引人注意而关系不小的异点:前者故事发生在阳谷县,后者则在清河县。街坊名相同,都在紫石街。故事传说由来已久,哪怕县份不同,街坊名却轻易不得改变。据《水浒传》,武氏兄弟和潘金莲的原籍是清河县,西门庆是阳谷县的破落地主,故事发生在阳谷县。据《金瓶梅》,武氏兄弟是阳谷县人,后来移住清河县。潘金莲和西门庆都是清河县人,事情就出在本地。《水浒传》和《金瓶梅词话》的重叠部分,连文字也很少差异。那么,《水浒传》的阳谷县紫石街,《金瓶梅》为什么非写为清河县不可呢?二书都确定地把清河、阳谷两县写成毗连县份,属东昌府管。按照历史上的政区划分,宋代有清河县及清河郡,元属大名路,明属广平府。《金瓶梅》第十七回写道:"话说五月二十是帅府周守备生日,西门庆即日封五分分资,两方手帕,打选衣帽齐整,骑着大白马,四个小厮跟随,往他家拜寿。席间亦有夏提刑、张团练、荆千户、贺千户一般武官儿饮酒。"提刑使、团练使是宋制,州府设分元帅府是元制,镇守某地总兵官下设守备是明制。这一段文字不管怎样紊乱,可以确定的是阳谷县不能有守备、提刑、团练等高一级的官府,而清河县则有接近于州府的地位。

要像《金瓶梅》那样写一个破落户的发迹变泰而和当朝宰辅发生关联,进而揭发朝廷的黑暗和腐朽,故事所在地由一个县改变为郡,对情节的发展,显然方便得多。这是《金瓶梅》只能将故事发生地点安排在清河县而不可安排在阳谷县的原因。而《水浒传》在明代写定时,可能考虑到清河县不属山东省东平府,因而就改为东平府属下的阳谷县了。当然这未必是说书艺人或写

定者查考史籍的结果，而是原来的传说确切不移，使得《金瓶梅》的说书者或写定者轻易难以改动。因此，不妨看作《金瓶梅》可能比《水浒传》的重叠部分更早、更忠实于原来的传说。

基于上述理由，我们说《金瓶梅》不是文人的个人创作，而是世代累积型集体创作，是由某一个文人学士在民间艺人说唱，即词话的基础上写定的。写定者可能是《宝剑记》的作者李开先或他的崇信者。只有他本人或他在戏曲评论和实践上志同道合的追随者，才能符合上文所述《金瓶梅》引用《宝剑记》的情况。对此再提供两条证据：《金瓶梅》论及戏曲演唱的片断很多，回目提及的约占全部的三分之一，却没有一次提到昆腔，这与李开先所著《词谑・词乐》的情况一样；李开先被称为"嘉靖八子"之一，同沈德符在《万历野获编》中记载的小说作者是"嘉靖间大名士手笔"的说法不谋而合。

继《三国演义》和《水浒传》之后，《金瓶梅》差不多和《西游记》同时问世。现存版本最早的《金瓶梅词话》刻于1617年（万历四十五年），它的写定当在1547年（嘉靖二十六年）之后，1573年（万历元年）之前。上限不可能再提早，下限则可修正为1590年（万历十七年）。

《金瓶梅》在版本上主要有两个系统：词话本（万历本）系统、崇祯本（说散本）系统以及由此派生的奇书本（张竹坡批评）。崇祯本系统今存最早的刊本，是崇祯年间刊刻的《新刻绣像原本金瓶梅》。从两个系统版本的对比看，崇祯本虽名为"原本"，但词话本才是最接近《金瓶梅》原始面貌的本子。它们的主要差异是：词话本中的韵文很多，崇祯本则大加删削；词话本回目参差，崇祯本则对仗工整；词话本文字粗糙，崇祯本则文字雅驯；词话本有欣欣子序、东吴弄珠客序及廿公跋，崇祯本则少欣欣子序；词话本以武松打虎开篇，崇祯本则从西门庆热结十兄弟写起；词话本无绣像，崇祯本则有绣像两百幅。

由于《金瓶梅》中有露骨的性描写，清代以来就有删去色情内容的“洁本”面世。最早的洁本，是清同治三年(1864)蒋剑人的《古本金瓶梅》。

二、《金瓶梅》的文学成就及文学史意义

如上文所说，《金瓶梅》是我国第一部以市俗反面人物为主角的长篇小说，它对中国长篇小说的发展作出了多方面的贡献：及时地表现了当时社会商业经济兴起后的种种世相，生动地塑造了西门庆、潘金莲、李瓶儿、宋蕙莲、应伯爵等具有浓郁市井色彩的人物形象。同时《金瓶梅》又是我国第一部开放型小说，打破了在它之前小说结构基本为单线发展的格局，在“四大奇书”中，它的艺术结构更加完整，人物描写更加细腻具体，刻画人物个性的手法也更加成熟了。

(一)开放而完整的艺术结构

说《金瓶梅》的艺术结构是开放型的，大概没有多少人会反对。然而，要说它是完整的，可能就会有人质疑：对这部小说比比皆是的疏漏，该如何解释？我们的回答是：说这部小说的结构是完整的，是就整体而言，至于它的疏漏，则为在世代累积说话艺术基础上写定的作品所不能避免，或说是必然。对《金瓶梅》结构的疏漏，我们列举几个具体的例子：第十八回陈经济和潘金莲初次见面时小说写道：“正是：五百年冤家，今朝相遇；三十年恩爱，一旦遭逢。”当时潘金莲二十七岁，而第八十七回她被杀时三十二岁，他们之间的“恩爱”实际只有五六年；第四十八回按照小说的前后文来编年，写的是政和七年(1117)的事，官哥不到周岁，而小说在第三十回却清楚地说官哥出生于宣和四年(1122)，这就出现了岁月倒流的奇迹；第五十四回结尾，西门庆已经差人送任医官回家，并且从他那里取了药，而第五十五回开头，任医官却还在西门庆家里谈话；第一百回先说西门庆托生为东京富

户沈通的次子，后又说他转生为自己的遗腹子孝哥儿。各种疏漏在小说中简直举不胜举，作为作家个人在一定时期里创作的案头读物，这是难以理解的，但作为每日分段演唱，经过长期演变，各部分之间原有相对独立性，而写定者又未必做过认真全面的加工核对的词话，疏漏频频出现就不足为奇了。

疏漏只是《金瓶梅》作为世代累积型集体创作的一个方面，另一个方面是，小说长期流传而后经某一文人写定成书的过程，也锤炼了它的艺术结构，使之开创了中国小说开放型结构的新格局，并在主体上达到了有机完整的境界。"四大奇书"的前三部大体上是单线型叙事结构，《三国演义》如同它书名的后两个字所示，小说大体就历史事实依次敷演或铺叙；《水浒传》"武十回"、"宋十回"等大段构成的痕迹表示全书大半部分可说由若干英雄传奇连缀而成；《西游记》大闹天宫和取经途中的八十一难使人感到前后两截判然分明。分别来看，以上作品都有人所莫及的独到之处，然而它们所采用的小说结构艺术手法却是比较原始的二维结构：讲故事，叙情节，人物形象在其中得到表现。故事为一维，人物则是另一维。旧小说评点家所说的层峦叠翠法、山断云连法，或所谓人物影子、情节伏线等，都和小说的艺术结构有关，所谓"欲知后事如何，且听下回分解"，逐日献艺的说话容易形成单一线索的简单延伸。像《金瓶梅》这样结构严密，浑然一体，可能和它起源虽早而写定则在长篇词话小说的最迟、最成熟阶段有关。

就叙事结构而言，《金瓶梅》可分为三个部分：一至十回与《水浒传》中潘金莲和西门庆故事的相应内容同步而细节更加丰富；从十一回起至七十九回西门庆死，小说与《水浒传》完全异趋，写西门庆的发家史和家庭生活；八十回至一百回则集中表现西门家的败落，作为对照的是周守备府的兴旺。这段故事中间第八十七回插进武松复仇之事，但在后面的发展中并未回到《水

浒传》的路子上来。这个结构充分证明《水浒传》与《金瓶梅》确曾在流传过程中有过相互渗透、相互交流与分途发展的复杂关系。这样分析并不等于《金瓶梅》只有一个简单的叙事流程,实际上它已表现了作品结构在深层次上富有新意的开拓性。每一个阶段固然都有展开生活的中心人物和地点,但每个阶段又不限于一事一点;段落之间存在多重因果关系,相互联系,密不可分;人物不是在通常的故事情节中得到表现,而是在一个个生活的磁场中显露个性。总之,小说打破时间和空间的限制而形成了整体结构的开放效应:在西门庆和潘金莲的热恋中异峰突起,插入偷娶孟玉楼之事,这自然不是简单的忙里偷闲;在西门庆的发家史中,发财、猎色、做官,家庭与妓院、官场(由清河县直到朝廷)与商场(从家门前延及运河)交错纵横;最后二十回,西门家的衰落与周守备府的兴起,陈经济与潘金莲、孟玉楼、春梅、韩爱姐等人的关系和这些人的结局,临清场景的全面描写,都无一不是前面的因缘,却又无一不与其异趋。整部小说叙事往往前后错出,左右映衬,复杂的构思显出了长篇小说表现复杂生活应有的优越性。第七十回还有一个典型的例子:夏提刑得知升指挥管卤簿,"大半日无言,面容失色",十分失望。晋京后西门庆对他却貌似恭敬,"不敢与他同行,让他先上马","赶着他呼堂尊"。这是事情的一面。事后西门庆被太师府翟管家埋怨,说他把消息泄漏了,夏提刑找了个有势力的人讲话,情愿不管卤簿,仍指挥留任,西门庆的职位几乎无着落了,这又是一面。后来隔了六回书,作者才交代清楚这机密是怎样偷传给夏提刑的。如此穿插像巧手用针线缝合衣服,表现了小说结构的完整有机。再如第十六回已议定迎娶李瓶儿,第十七回却横空闹出杨提督被劾倒,牵连西门庆,李瓶儿招赘蒋竹山等事。经过许多波折,直到第十九回,李瓶儿才被娶入西门府。这样多管齐下的安排,正显示了小说多维叙事艺术的魅力。

总之,《金瓶梅》形成了一个多维叙事空间,以往相对封闭的在讲故事、叙事件中突出人物形象的简单结构,一变而为淡化情节的辐射状结构,多层次、多侧面、全方位地描写生活并展现社会人生,让人物在日常生活的重重因果中表现出个性。小说不是在向读者讲述一个有始有终的完整故事,而是在追求立体和整体的艺术效果。这种新的叙事形式,为小说表现广阔的社会生活,表现人物的复杂心理和丰富个性,提供了坚实的结构基础。《红楼梦》是个人创作,不受说话逐日分解的限制,苦心孤诣,惨淡经营,又比《金瓶梅》更进一步,达到了中国古典小说结构艺术的最高水平。脂砚斋不仅是《红楼梦》最早的评点者,他的某些意见在写作过程中还曾为曹雪芹所采取或重视。他在评及《金瓶梅》与《红楼梦》的关系时,曾特别强调后者之结构对前者的借鉴。《红楼梦》第十三回贾珍为亡媳秦可卿采购名贵棺木一段,显然受到《金瓶梅》的影响。脂砚斋的批语是"写个个皆到,全无安逸之笔,深得《金》壸奥。"[1]壸奥,比喻作品的独到之处。否则,一处小小的细节描写不管仿效得多么巧妙,甚至超过原作,也没有多大意义。曹雪芹把采买棺木这一小事组织进秦可卿之死这一极闹热而境界阔大的场面中,意在借此观察并刻画种种人物在特定环境中的特定反应:先是凤姐梦见死者前来诀别,以贾府的后事和远虑相叮嘱;贾宝玉听了凶信,心中似戳了一刀,吐出一口鲜血;尤氏正犯胃气痛旧疾,既有隐情,又为凤姐治丧作伏线;贾珍为媳妇之死哭得泪人一般,和他父亲贾敬自以为即将升天而不在意,恰恰成为对照;由此又引出薛蟠赠棺木瑞珠殉葬,宝珠在灵前做义女,太监乘机敲诈等情节;对待棺木,薛蟠在阔绰中带有呆气,贾政则显出他的迂腐。一石落水,激起层层涟漪,自近而远,久而不尽。秦可卿之死一时成为人们活动

---

① 详见《脂砚斋重评石头记》,人民文学出版社 1975 年版,第 275 页。

的枢轴和种种世相的焦点，所以，真正的意义并不在棺木事件本身，而在于“个个皆到”，这才是脂砚斋所说《红楼梦》深得《金瓶》壶奥的真谛。对照李瓶儿之死(六十二回)那个辐射广阔的场面，谁能截然否定《金瓶梅》对古典小说结构艺术的贡献?

(二)塑造了西门庆这个前所未见的反面人物形象

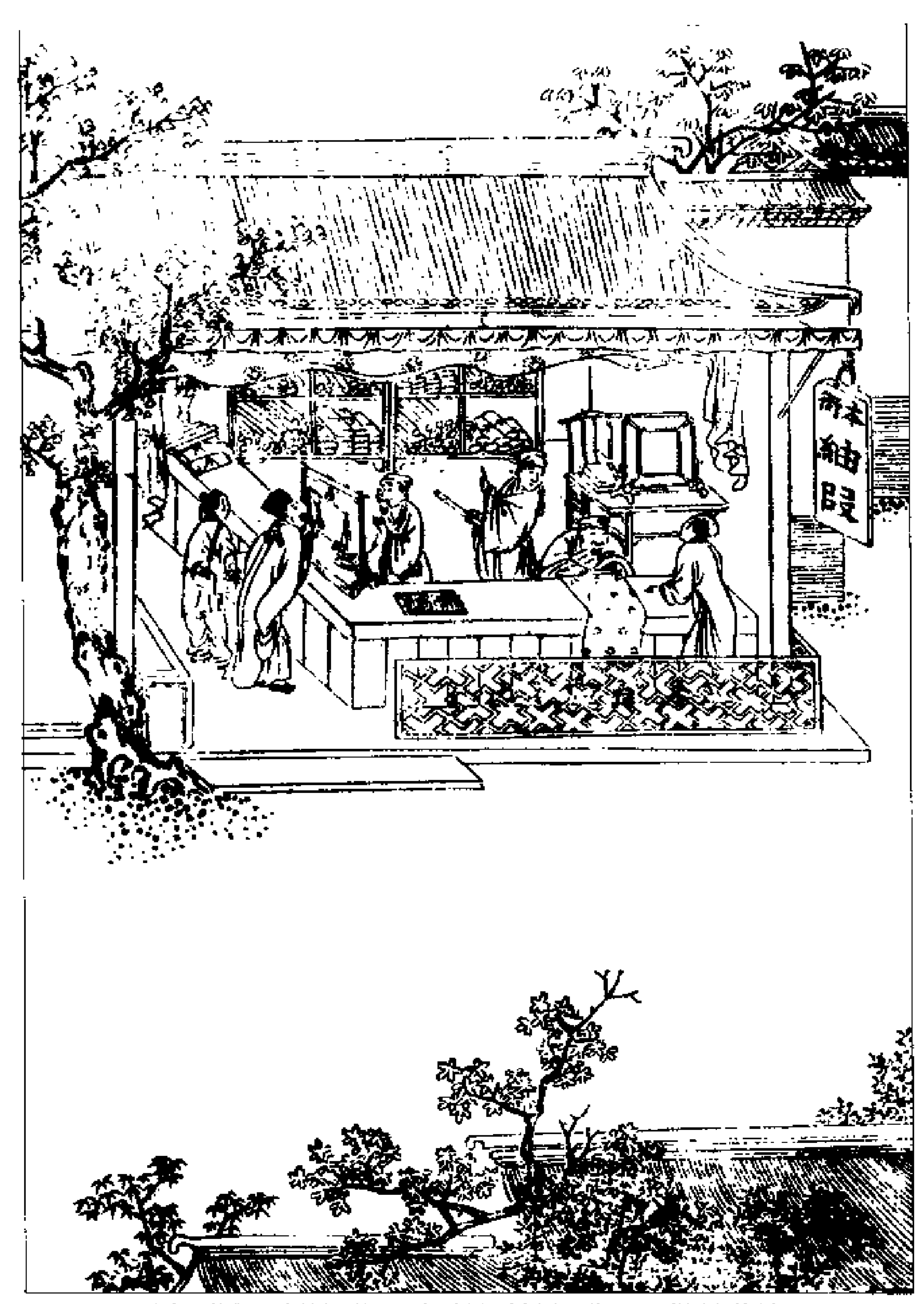
《金瓶梅》之名取自西门庆之妾潘金莲、李瓶儿和通房婢女春梅的名字。《金瓶梅》不像它以前的长篇章回小说那样，以历史人物、传奇英雄或神魔为主角，也不像同时代的许多戏曲那样以正统的书生、士大夫为主角，而是以一个前所未见的、带有浓重市井色彩的反面人物西门庆为中心人物。作品通过他展示了一个世俗生活的全新天地，晚明社会生活的某些本质特征也被深刻地揭示出来。不只西门庆，小说围绕他而描写的人物，上自皇帝宰相，下至州县衙门的差人吏役、勾栏中的妓女、老鸨以及帮闲清客，也绝大多数是反面角色。小说对那个腐朽制度种种世态所作的相当精细的刻画，正是在这样一个广阔的反面人物活动的舞台上展开的。

西门庆原是清河县的一个破落户、生药铺店东。由于他是提督杨戬的亲党，又走了奸相蔡京的门路，做上金吾卫副千户、山东等处提刑所理刑。后来又送了二十多扛重礼，做了蔡京的义子，不久升为正千户，同时兼营几个店铺。小说通过西门庆同蔡京以及其他官僚的关系，广泛地触及了从朝廷到州县的种种弊政，同时也揭发了西门庆之所以敢于胡作非为，横行霸道，是以整个罪恶的朝廷为其靠山的。蔡京卖官鬻爵，贿赂公行，书中还特别提到他的儿子同管家以及蔡京同西门庆的义父子关系。蔡京寿诞西门庆送了重礼，本来也不为求官，而是图个更有力的靠山。我们甚至可以为这份重礼算一笔账：织造锦绣蟒衣用银不到五百两，金银器花二百两，但是他替扬州盐商王四峰说一回情就捞回两千两，送礼一点也蚀不到他的老本。另外，蔡京给他

的答谢是让他由“一介乡民”做了金吾卫副千户，对他来说这完全是额外收益了。西门庆同蔡京双方都不吃亏，可算是一场双赢的买卖。

西门庆不是单纯的官僚，更不是传统意义上的地主。作为官僚，他不是一般的权奸爪牙，而是凭仗勾结权贵使自己生财有道，富甲一方。小说不曾说他占有多少田地庄园，以及怎样剥削农民，却在他临死时特别交代了他做生意的规模和放债的账目，本钱计有银子：缎子铺五万两，绒线铺六千五百两，绸绒铺五千两，船上货物四千两；债务计有李三、黄四欠他五百两本钱、一百五十两利息，还有刘学官、华主簿、徐四等欠他五百九十两。可见与传统的依靠土地收入的地主相比，西门庆收入的来源显然是商业经济行为。西门庆官升到山东提刑所正千户，又是太师蔡京的义子，另外同宦官、太尉、巡抚、巡按等中央和地方的大官僚都有勾结来往，地位不可谓不高，气焰不可谓不盛。可是就官、商而论，他也还是以后者为主。西门庆攀高的本意并不在于依附权门，挤上仕途，而是要凭借权势为他的巧取豪夺打开门路。因为有权有势，在地方上他成为一手遮天的恶霸，为所欲为，垄断市场。西门庆第一次直接关连到的政治事件是因杨提督被宇文给事中劾倒，西门庆以亲党关系受累。他同另外几个人的罪状是“倚势害人，贪残无比，积弊如山。小民蹙额，市肆为之骚然”（第十八回）。同他竞争的蒋竹山的生药铺被捣毁而关门大吉只不过是其中的一个例子，这事件既因女色而起，也同生意和李瓶儿拥有的大笔财富有关。

晚明商品经济所带来的追逐财富之风，在西门庆身上表现为利欲熏心，发财重于猎色。试以大的布局而言，第一回至第六回写他同潘金莲通谋药死武大，接下去应该是他们合为一处了，却不料插进来一个媒婆薛嫂儿为孟玉楼做媒，一拍即合，结果西门庆先娶了孟玉楼，潘金莲反而被搁在一边了，第八回起又才是



《金瓶梅》明崇祯间(约1635年)刻本 刘应组 黄子立 洪国良等刻

潘金莲的故事。孟玉楼这一回书不仅在艺术上奇峰突起，使得它前后的文章也因而增胜，更重要的是它画龙点睛地指明：内心深处激动着西门庆的绝不是爱情而是情欲、财欲。他的欲望有时为女色而点燃，有时为钱财而炽烈。潘金莲在他身上引起的色欲，可以强烈到使他谋杀武大，但是同孟玉楼的上千两现银，三二百筒三梭布以及其他陪嫁相比，潘金莲就黯然失色了。孟玉楼进门之后，即她的陪嫁的所有权正式移转之后，潘金莲的肉体才又重新显得风流旖旎，把孟玉楼给比下去了。一般情况下在西门庆心目中占首位的是女色，可是一涉及钱财时，女色就只能退避三舍了。不重才貌而重色欲，钱财又在色欲之上，西门庆的艳情和别的小说戏曲中才子佳人、郎才女貌的那一套以及文人学士的风流韵事全然不同。

对于西门庆这个地头蛇来说，权势壮着他的胆，钱财撑着他的腰，他甚至认为连因果报应都可以用钱去消弭。他做佛事，结善缘，只是为了更加心安理得地享受现世获得的一切利益。第五十七回吴月娘借佛法劝丈夫"贪财好色的事体少干几桩儿也好，积下些阴功与那小孩子也好"。西门庆回答："天地尚有阴阳，男女自然配合。今生偷情的、苟合的，都是前生分定，姻缘簿上注名，今生了还。难道是生刺刺挡挡胡扯歪斯缠做的？咱闻那佛祖西天也止不过要黄金铺地，阴司十殿也要些楮镪营求。咱只消尽这家私广为善事，就使强奸了嫦娥，和奸了织女，拐了许飞琼，盗了西王母的女儿，也不减我泼天富贵！"刺鼻的铜臭和肮脏的灵魂，在这赤裸裸的告白中表露无遗，令人不寒而栗。

在权、财、色三者之间，西门庆以财谋权，仗权图财，凭财猎色。这就是在晚明城市商业经济兴起这一社会背景下西门庆形象的主要特点。如果仅仅把西门庆当成色鬼，这正如把《金瓶梅》仅仅看作淫书一样，虽然不能说没有根据，但到底失之片面。西门庆可说是近代史上官僚资本家的远祖，尽管具体的历史条

件不同,他们之间的谱系还是联得起来的。《金瓶梅》借这个形象及时地透露出明中叶以来中国社会内部商业经济因素在发展的消息。这同当时短篇白话小说如《卖油郎独占花魁》、《蒋兴哥重会珍珠衫》、《施润泽滩阙遇友》等以商人为主角的小说一样,都反映了地主阶级走向没落,城市商业经济逐渐兴起的时代特征。由于种种原因,商品经济在中国古代社会发展得特别缓慢无力。因此,西门庆作为一个商人,必得同时以官僚的身份出现,使他身上带有许多宗法社会的东西。惟其如此,这个形象才能承载作品对社会生活本质的表现。

一个值得注意的问题是,《金瓶梅》对西门庆的态度前后不一,忽褒忽贬,好像没有确定的看法。总的说来西门庆是被当作一个反面人物来描写的,在相当多的地方,仅从字里行间就可以看出作品对他的否定态度。而在第五十六回中作品却又说:"人生世上,荣华富贵不能常守。有朝无常到来,恁地堆金积玉,出落空手归阴。因此西门庆仗义疏财,救人贫难,人人都是赞叹他的,这也不在话下。"在同一回,作品又让西门庆发表了一种对金银财宝不失为通达的看法:"兀那东西是好动不喜静的,曾(怎)肯埋没在一处,也是天生应人用的。一个人堆积,就有一个人缺少了。因此积下财宝,极有罪的。"这样写,在某种程度上抵消了作品对西门庆在敛财过程中丑恶面目的刻画。这也许是出于写定者的疏忽,也许是写定者虽注意到而仍然游移不定,分寸不准。更大的可能则是,犹如后来《红楼梦》中的贾宝玉形象正、负各占一半,《金瓶梅》对西门庆的描写本来也是如此。只是由于受礼教的影响,写定者将西门庆完全作为反面人物来处理,故将其正面描写删去,但仍不可避免地留下了一些痕迹。

(三)潘金莲形象的特点和局限

《水浒传》把潘金莲写成淫妇的典型,在民间潘金莲和淫妇几乎成为同义词。《金瓶梅》则从相反的方向对潘金莲的形象加

以改造。然而，一方面《水浒传》成书在前，它问世后这个形象在民间已具有一定的影响，一方面两部小说当初可能在一个故事上取舍不同，分途发展，即《水浒传》写潘金莲只是为了把武松送上梁山，而《金瓶梅》则要以她为主角展开世俗生活的描写。因此，塑造一个完全不同于《水浒传》的潘金莲形象之创作意图必然半途而废，不可能得到始终如一的贯彻。

所谓创作意图在世代累积型集体创作中本来并不存在，不同世代的民间艺人怎么可能有统一的创作意图呢？但是，方向不同的各分力必然会形成一股合力，它不可能是某一艺人原始意图不折不扣的兑现，但也不可能同他的原始意图丝毫不发生关涉。如果某一民间艺人全然不合《金瓶梅》塑造潘金莲形象的主要倾向，他就不会参与到这一创作中来。所谓合力必然有一个大体的走向。虽然对参与这一活动的每一个民间艺人来说，很少有人会高瞻远瞩地做这样的全局考虑。可是不论有没有做过这样的考虑，只要他以微细的具体的工作参与到这一创作活动中，其结果都是一样的。

《金瓶梅》卷首[行香子]词（原文未标词牌名）之后有几句话："此一支词儿，单说着'情''色'二字，乃一体一用。故色绚于目，情感于心，情色相生。亘古及今，仁人君子，弗合忘之。"这使人想到《警世通言·蒋淑真刎颈鸳鸯会》的开篇，但以汉高祖刘邦的爱宠戚氏和西楚霸王项羽的宠姬虞姬同潘金莲相提并论，则是《金瓶梅》的发明。从这里开始，《金瓶梅词话》对潘金莲的具体描写与《水浒传》的淫妇不相一致。"一块好羊肉，如何落在狗口里"，《水浒传》中街坊邻里对潘金莲不幸婚姻的表态，在《金瓶梅》中被追根溯源，详加描写。词话第一回在武大初出场时就形容他"为人懦弱，模样猥衰（琐）……身上粗糙，头脸窄狭"，不过这几个字在说唱或演出时不容易表现，因此就强调他的矮矬，实际上未必是词话的原意。词话以此形成这一对夫妇间强烈的

反差，表示对潘金莲的同情。和《水浒传》一样，词话也写到王婆和西门庆老奸巨猾的十条挨光计，使潘金莲在他们的合谋下糊里糊涂地中了计。这预谋大大减轻了潘金莲谋杀武大的罪责，她是事到其间身不由己地犯下夫权社会里的滔天大罪。在《水浒传》中，由于只是为武松杀嫂张本，没有对周围人事和人物内心世界进行揭示，所以这个重要情节表现的潘金莲，只是一个狠毒的淫妇。而在《金瓶梅》中，西门庆和潘金莲几次幽会"恩情似漆，心意如胶"，第七回接下去却似奇峰突起插进富孀孟玉楼的故事，写出西门庆对潘金莲远不如对孟玉楼手里的财富有感情，因而使潘金莲陈陈相因、令人齿冷的淫妇形象获得读者的一些同情。

采用时曲刻画潘金莲的心理，是《金瓶梅》的一个创造。小说第一回写潘金莲在等待西门庆而失望时唱了一支[山坡羊]，可能这是偶一为之的心理描写，但从后面不一而足的情况看来，似乎又并不偶然。中国古代小说很少有大段的心理描写，习见的是以"诗曰"、"词云"之类的插叙，对人物进行外部摹画或简单的性格描写。《金瓶梅》则不然，在《水浒传》中连历本也不会看的潘金莲，在这里成为具有特殊教养的弹唱者。她在第一回、第八回、第十二回、第三十八回中弹唱的时曲，适时地表达了她的心声，从而将她的形象与《水浒传》及短篇话本中那些类型化的淫妇区别开来。虽然词话对时曲的借用有成功的，也有平庸的，甚至是蹩脚的，但时曲被成功地运用于心理描写，成为潘金莲形象典型化的重要手段，这在《金瓶梅》之前没有出现过。

比起《水浒传》，《金瓶梅》中的潘金莲个性更鲜明更复杂，内涵更具体更充实。我们看到，作品并非刻意将潘金莲写成淫妇，只是可能在流传过程中与《水浒传》的同一片断相互影响，使这个形象不可能不带有淫妇的印迹，而作品对潘金莲形象的塑造，又不可能超越社会现实。旧时代要求女性对男性服从与迎合，

词话成书时社会伦理价值观念的变化，以及女性在社会生活中所处的仍然狭隘的空间，使作品把性描写作为突出人物个性的手段，让潘金莲主要承载了这个历史内容。所以，在作品中性描写被过多地集中到潘金莲身上，应当说是作品对现实生活的真实表现。但我们不能不指出，过多的淫秽描写超出了小说想表达的潘金莲形象的意义，难以为广大读者接受和理解。如写潘金莲和陈经济的勾搭，只能作为对西门庆淫行的反激而得到读者的谅解，超过这一界限，就成为淫词艳语的滥套了。

事实上，是如同《水浒传》一样保持潘金莲的淫妇形象呢还是对她进行重塑？这始终是参与创作《金瓶梅》的民间艺人以及最后写定者摇摆不定的一个难题。因此，如上所述，《金瓶梅》一方面加强环境和心理描写，努力刻画与《水浒传》有所区别的潘金莲形象，另一面却发展了潘金莲的淫荡狠毒。宋蕙莲、李瓶儿之死，可说是他们用浓墨重彩突出潘金莲这一个性特征的典型事例。在《水浒传》中潘金莲与西门庆共同谋杀武大，主要是由于西门庆的引诱，在《金瓶梅》中她进人西门大院后变得丧心病狂、灭绝人性，问题就不是这样简单了。如果说在宋蕙莲之死中她还算不上元凶，那么，为除去李瓶儿而加害于一个无知的婴儿，表明她的凶残发展到无以复加的地步。由她独自进行的谋杀行为，使这个人物的负面影响已远远超过了《水浒传》。当然，这也许只是由于同一故事分途发展的需要，但这样的效果显然为说书艺人或改编写定者始料未及。他们的这种摇摆，到西门庆死后，武松遇赦回乡时，就完全彻底地与《水浒传》同流，而《金梅瓶》对潘金莲形象的描写也因而可说不存在多少新意了。

（四）人物形象个性化的主要手段

除西门庆、潘金莲外，在《金瓶梅》中还有许多人物得到了细致的刻画，表现出不同的个性。这些人物仿佛一面在现身说法，一面对读者说："你可以不喜欢我们，但是我们不仅有自己的面

目,而且也有自己的脾气和品质,好恶和喜怒……"《金瓶梅》所有的人物,都是在家族日常生活琐事中塑造出来的,在小说史上,这是人物描写艺术的新篇。

《金瓶梅》善于按照生活的本来面目去揭示人物个性。李瓶儿性格前后不一,是《金瓶梅》的人物形象受人指责之处。因为李瓶儿对待前面两个丈夫花子虚和蒋竹山凶悍而狠毒,在做了西门庆的第六妾之后却变得善良和懦弱。如果只从表面看,这确实是矛盾的。但深入观察,我们会看到这恰恰表明《金瓶梅》的人物描写已经由静止的、平面的刻画进而为按生活的情理、逻辑由浅入深、由表及里地揭示个性。花子虚死后西门庆正要把李瓶儿娶过去时,突然遇到官场变故,只好把此事暂时搁置。而李瓶儿绝望地认为不可能再践前约了,于是她招赘了医生蒋竹山。不料西门庆的一场虚惊只是势焰更盛的前奏,所以他比以往更加威风。蒋竹山被西门庆派人凌辱之后,接着李瓶儿也把他遗弃了。此后,李瓶儿重新投入西门庆的怀抱。这一场波折,对她来说同时也是一次惨痛的教训。后来她好不容易被西门庆娶过去时,"轿子落在大门首半日,没有人出去迎接。"一连三夜西门庆都不到她房里去,她哭了一场只得含羞自尽。获救之后,她又被西门庆打了一顿鞭子,脱光衣服跪在地下。这是李瓶儿的第二次惨痛教训。从此以后,她对西门庆俯首帖耳,温柔和顺,甚至对别人也表现出颇为善良的一面。可见,李瓶儿性格的改变是合乎生活逻辑的,并不存在前后矛盾。

与《水浒传》在紧张飞动的情节中塑造人物形象不同,《金瓶梅》擅长通过家庭日常生活的场景描写,让众多人物个性得到展示。小说第二十二至二十六回宋蕙莲之死这个片断,突出地表现了作品的这一特点。《金瓶梅》对事件的叙写并不追求引人入胜的效果,更没有什么离奇惊险可言,展现于我们眼前的,只是庸常琐碎的现实生活。但随着人与人之间复杂关系的展开和矛

盾冲突的发展，人物个性特点得到鲜明的表现。宋蕙莲是小说刻画得相当成功的人物，在《金瓶梅》中，这样精彩凝练的笔墨并不多见。

宋蕙莲与丈夫来旺儿同在西门庆家为仆，她因为歆羡主子的富贵生活而接受了西门庆的勾引，自愿向西门庆献身。她甚至甘愿让主子为她丈夫另寻一头亲事，以使自己得到解脱。然而她没有想到，这引起了潘金莲等人的妒忌，激烈的矛盾冲突由此产生，最终导致她自缢身亡。对于潘金莲而言，宋蕙莲使她专宠于西门庆的地位受到威胁，这构成了她与宋蕙莲之间矛盾冲突的直接原因，而潘金莲之所以能够一面挑唆西门庆收拾来旺儿，一面挑唆宋蕙莲和孙雪娥相斗，还因为孙雪娥与来旺儿也有私情。主子奴仆之间混乱的性关系和矛盾，不仅为吴月娘对西门大院"家反宅乱"的考语下了一个注脚，也为人物个性的刻画奠定了基础。作为一个地位低下的女仆，宋蕙莲一心想"往高枝儿上去"，而她所能依靠的资本，只有自身的姿色。家主西门庆的垂青使她飘飘然忘乎所以，一心等着做又一房小妾，浑然不知风暴已向她迫近，并将把她吞没。当事件不可逆转地向与她愿望相反的方向发展时，作为出身于社会底层的女性，她性格中善良刚强的一面呈现出来。她虽然以攀上西门庆为荣，甚至同意西门庆打发来旺儿，但她并不忍加害与自己处于同一地位的丈夫。所以，当她得知来旺儿中计被陷的消息，就苦苦哀求西门庆营救。就在西门庆还在她耳边倾注甜言蜜语时，她突然获悉来旺儿已被发配。此时她流露出其性格泼辣的一面，她尖锐地责骂西门庆："你原来就是个弄人的刽子手！把人活埋惯了，害死人还看出殡的！"在多种力量的逼迫下她很快结束了自己短暂的一生。小说并不着意表现宋蕙莲对压迫的反抗，但它真实地写了一个较有个性的豪门女仆所可能具有的人生，刻画了一个栩栩如生的市井女性形象。宋蕙莲之死不仅写了一个人，潘金莲

的工于心计、西门庆的阴险毒辣，以及孙雪娥、蕙祥等人站在各自不同立场上的表演，也无一不是其个性的绝妙表现。这样的描写，《金瓶梅》没有任何可资借鉴的蓝本。

以精细的笔触描写人物的一颦一笑，于细微处见精神，是《金瓶梅》刻画人物个性的又一成功之处。这类描写往往着墨不多而人木三分，从第三十三回对韩道国的描写可见一斑：

> 那韩道国坐在凳上，把脸儿扬着，手中摇着扇儿，说道："学生不才，仗赖诸位余光，与我恩主西门大官人做伙计。三七分钱，掌巨万之财，督数处之铺。甚蒙敬重，比他人不同。"有谢汝谎道："闻老兄在他门下做，只做线铺生意。"韩道国笑道："二兄不知，线铺生意只是名目而已。今他府上大小买卖，出入资本，那些儿不是学生算账！言听计从，祸福共知。通没我，一事儿也成不得。初，大官人每日衙门中来家摆饭，常请去陪侍。没我便吃不下饭去。俺两个在他小书房里，闲中吃果子说话儿，常坐半夜，他方进后边去。昨日他家大夫人生日，房下坐轿子行人情，他夫人留饮至二更方回。彼此通家，再无忌惮。不可对兄说，就是背地他房中话儿，也常和学生计较。学生先一个行止端庄，立心不苟，与财主兴利除害，拯溺救焚。凡百财上分明，取之有道。就是傅自新也怕我几分，不是我自己夸赞，大官人正喜我这一件儿……"刚说在闹热处，忽见一人慌慌张张走向前，叫道："韩大哥，你还在这里说什么，教我铺子里寻你不着！"拉到僻静处，告他说，你家中如此如此……这韩道国听了，大惊失色，口中只咂嘴，下边顿足，就要翅趫走。被张好问叫道："韩老兄，你话还未尽，如何就去了？"边韩道国举手道："学生家有小事，不

及奉陪。"慌忙而去。

原来韩道国的妻子和小叔私通,被双双捉到衙门里去了。他狼狈地去寻应伯爵,跪在地下,请应伯爵转向西门庆求情,要他同县官说一声,免得当场出丑。作品描绘了韩道国怎样从自我炫耀的虚荣的云霄突然降落到屈辱的现实,这样他就成为有血有肉,还有一个肮脏灵魂的活生生的丑角了。再如第四十九回,西门庆在宴会之后,又以妓女两名接待蔡御史。"蔡御史看见,欲进不能,欲退不可,便说道:'四泉,你如何这等厚爱,恐使不得。'西门庆笑道:'与昔日东山之游又何别乎?'蔡御史道:'恐我不如安石之才,而君有王右军之高致矣。'"淡淡三两句对话,用不着多余的说明,朝廷命臣虚伪做作和暴发户巴结权贵的肉麻情景跃然纸上。这样的写法可说是开了中国讽刺小说的先声,在后来的《儒林外史》中得到发展。

三、《金瓶梅》的创作倾向

尽管《金瓶梅》以露骨的性描写而招致非议,但它的现实主义描写所获得的成功,在中国小说史上影响深远,超过了其性描写所造成的负面影响。

然而,像《金瓶梅》这样长达一百回的巨著,除了偶一出场的武松等两三个人,几乎全都是反面人物,在中国文学史上是一个新现象,新问题。对这样一部小说应该怎样写,《金瓶梅》实际上又是怎样写,都是值得我们研究的。很少有人会要求一个短小的作品美丑善恶,色色俱备。至于长篇小说完全写反面人物,尤其是像《金瓶梅》这样上至帝王将相,下至贩夫走卒莫不搜罗在内的大型作品,那就不同了。《金瓶梅》以写反面人物和暴露黑暗为主,让人觉得似乎它缺乏理想的烛照。俄罗斯文学中果戈理的《死魂灵》虽然没有正面人物,却不使人感到有所缺欠;也不

是曲终奏雅,每个作品都一定要有激动人心的抒情独白或者光明的结尾。《儒林外史》如果没有王冕同最后一回的几个所谓理想人物,它在思想上也不会有所降低。而《金瓶梅》这样的写法,很容易使人怀疑它丧失了现实主义所应当具有的批判力度,而流于客观主义。但这只是问题的表面。透过《金瓶梅》对世俗生活和反面人物的描写,我们不难看到,它在创作上以现实主义为基本倾向,而带有客观主义的成分。

用某某"主义"来区分文学创作方法和文学流派,是外来文学理论的观念。在创作实践中,中国古代小说家未必像我们今天一样有意识地运用某种创作方法,他们只是凭经验和技巧,甚至是凭直觉来进行创作,《金瓶梅》这样的世代累积型作品更是如此。《金瓶梅》中的客观主义表现,同中国小说的发展史有关。小说一词以及被称为小说的文体虽然由来久远,但在中国,近代意义的小说只能追溯到唐宋时代的说话。如果说唐代文言小说即传奇是六朝志怪小说的发展,那么宋元以后的白话小说——话本却是说话即民间说唱艺术的直接产物,在这个基础上后来又发展出《红楼梦》那样纯然是文人创作的章回小说。因此,宋、元、明的话本以及同民间说唱、传说有血缘关系的那些小说,其思想和艺术是直接间接地由市井百姓的爱好、趣味、利益以及其他心理因素决定的。说唱文艺正是为了娱乐他们、表现他们而兴起。这些作品的长处和缺陷,在很大程度上都可以由这个情况得以说明。这是中国古代小说中自发地产生客观主义(或说是朴素的自然主义)的主要根源。《宋四公大闹禁魂张》那样片面追求离奇曲折的情节,《金海陵纵欲亡身》那样醉心于低级情调的露骨描写,《勘皮靴单证二郎神》那样不加评价的写实,则是话本中客观主义倾向的表现,它们都同迎合市井百姓的癖好有关。与说唱艺术的关系以及世代累积集体创作的性质,使《金瓶梅》表现出客观主义的因素。由于社会背景对话本的深远影响,

客观主义倾向在中国古代小说中相当普遍地存在。《金瓶梅》以西门庆这个反面人物为主角，以暴露黑暗现实为主体，对某些具体事物的选择和描写虽然难免流于芜杂不精，甚至重复混乱，但它对生活本质的揭示和对典型人物的塑造，无疑表现了现实主义的基本倾向。

在《金瓶梅》成书时期，古代现实主义的小说艺术手法走在现实主义理论的前面，是实践为理论开路，而理论回过头来指导实践，在中国小说史上可能要迟得多。《金瓶梅》中的若干主要人物形象在某些方面已经取得了很高的现实主义成就，特别是表现了时代特征的西门庆形象。对应伯爵的描写和李瓶儿性格的前后发展，则可说代表了客观主义和现实主义两种创作方法在《金瓶梅》人物塑造上的矛盾表现。如作品第五十六回写应伯爵向西门庆推荐水秀才，讲了一番引人发笑的趣话，表现出一个帮闲清客善于逢迎的嘴脸。这不过是最典型的一例，这类手法成为应伯爵这个人物在小说中出现时几乎固定的表现，只能说这是一次成型、一览无余的勾勒。它犹如静物写生，不管怎样惟妙惟肖，读者心里明白这是模特儿被描写。前面分析过的对李瓶儿的描写则是人物本身似乎不依赖于作者而独立地在生活，在表现。作品让读者自己去欣赏、理解和评价，除了艺术形象本身，它不再画蛇添足地附加任何说明。一个作品中，像应伯爵那样的人物多了，就会成为或接近客观主义创作方法，而对李瓶儿的塑造则属于现实主义手法。当然，事物是复杂的，这两种方法并非泾渭分明、非此即彼，而是彼浓此淡或彼淡此浓地以多种不同比例混淆在一起。同一人物可能在某回某段中某种倾向较为显明，而在另一回另一段则相反；这些人物身上可能现实主义表现得充分一些，而另外一些人则相反。我们看一部作品的创作倾向，要依据它的主流。就人物形象而言，当然要看作品塑造主要人物的主要方法，作品对西门庆形象的典型化，足以说明它在

现实主义表现手法上获得的成就。

我们说《金瓶梅》以现实主义的创作方法为基本倾向而带有客观主义的成分,主要在于它的故事分明以整个动乱的时代作为背景,通过西门庆一家的丑史来揭示当时社会生活的某些本质,虽然它在一些地方因为客观主义的描写而忽略了作品的主要倾向。看起来这也许难以理解:小说开卷就是酒、色、财、气《四贪词》,正文第一回又以[行香子]词作为缘起,写了很长一段人话,用情、色二字警劝世人。故事以南宋末年为时代背景:"朝中宠信高、杨、童、蔡四个奸臣","四方盗贼蜂起","惟有宋江,替天行道,专抱不平,杀天下赃官污吏,豪恶刁民",然后才说到书中人物武大身上。它不是泛泛几句提过就算了,四个奸臣中杨、蔡都同西门庆有关,书中还有详细的铺叙;水浒起义则以武松为线索,也同西门庆、潘金莲的故事发生联系。这样结构小说,创作者或写定者自有一番良苦的用心。全书以一首七言诗作为结束:

> 闲阅遗书思惘然,谁知天道有循环。
> 西门豪横难存嗣,经济颠狂定被歼。
> 楼月善良终有寿,瓶梅淫佚早归泉。
> 可怪金莲遭恶报,遗臭千年作话传。

虽然跳不出因果轮回、善恶报应的迷信思想,但这里表现的道德教训很明显。所有这些都应当看作是《金瓶梅》现实主义的表现。当然,判断作品的思想倾向,不能单看它在序言或开头结尾所发的议论,还要看它的具体描写。如果说上述说教给人以空洞无力的感觉,那么,小说本身艺术描写之细腻生动,说得上是古代小说的杰作。《金瓶梅》毕竟不像它的拙劣模仿者《绣榻野史》那样是彻头彻尾的色情小说。在表现社会生活方面,《金

瓶梅》所取得的成就超过了在它之前的任何一部小说。就人物形象的塑造而论,《金瓶梅》的确比它以前的小说更善于以精细的笔触刻画人物的一颦一笑,捕捉日常生活的细节来描写来刻画典型人物的个性。它往往寥寥几笔,就让人感到力透纸背。且不说对主要人物西门庆、潘金莲等人的描写,即如上文所举西门庆用两个妓女接待蔡御史的描写和对韩道国的描写,都算得上是现实主义的绝妙典范。与此相映成趣的是第五十五回蔡京庆寿、第七十回朱太尉官府等大排场,它们以藻绣交错的精心铺叙而见长,同样对《红楼梦》这样伟大的现实主义小说产生了影响。

《金瓶梅》夸张失实的色情描写从另一个角度提醒我们,不能以自然主义去对这部作品下定论。不少论著都指出这些描写之所以产生,同当时上层社会的癖好有关。但同时代的诗、文、小说、戏曲数量之多,何可胜数,像《金瓶梅》那样进行露骨甚至失实的性描写的作品毕竟只占少数。它们大都是话本和拟话本,其中也只有《金瓶梅》等几种特别肆无忌惮。可见,这只是问题的一个方面。戏曲如王实甫的《西厢记》杂剧第四本第一折、汤显祖的《牡丹亭》传奇第十出,都有过刻露的性描写。虽然这些也同作者思想上的弱点有关,但另一方面恐怕多少也是对礼教的一种反激。表现手法不好,应当引以为戒,但如一概斥为自然主义,则未免不够公允。同样,对文艺复兴时期薄伽丘的《十日谈》,也不能和后来西欧的色情小说相提并论。对《金瓶梅》所有离奇的、不正常的性描写只能有一个解释:它来自辗转相传、以讹传讹或层层加码、愈演愈烈的口头传说(不排除它也从某些文字记载中受到影响);它追求的不是细节描写的真实性,而是标新立异、耸人听闻的描写效果。如第二回西门庆初见潘金莲时对她形象的描写和第七十九回夸张失实的性描写,几乎同神怪武侠小说一样荒唐无稽。总之,就整体而论,《金瓶梅》的性描

写与自然主义所要求的细节真实背道而驰，因为它怪诞离奇，耸人听闻，以迎合读者（包括词话的原始对象听众在内）的低级趣味。所以，批评《金瓶梅》的色情描写是自然主义，只能是不恰当地、过高地评价它，这可能与批评者的原意恰恰相反。

应该说纯客观的描写或叙述在小说中是不可能存在的。要在《金瓶梅》那样洋洋七八十万言的作品中隐蔽创作者们的观点更是难以想像。我们说它有客观主义成分，并不意味着否定它的现实主义，而是说它有的地方态度暧昧，是非不明，应该歌颂的没有歌颂或歌颂不够，应该否定的没有否定或者否定不够。如《金瓶梅》与水浒故事的关系尽管问题复杂，但《水浒传》中不乏为人传颂的起义英雄生龙活虎的形象，它们是现实斗争和人民理想的结合，但在《金瓶梅》里提到的宋江、武松等人物，除相同的部分外都已经走了样。两部书对武松杀嫂的不同写法就是一个很好的对照。在《水浒传》中武松借亡兄断七为名，请来了前后邻舍，关紧门户，逼得潘金莲与王婆一一招认明白，一边叫胡正卿从头写下供状，四家邻舍都签了名画了字，然后把潘金莲杀了，整个行动光明磊落，理直气壮，不失大丈夫的英雄本色。《金瓶梅》所写却是武松假意与潘金莲成亲，骗入新房，虽然仇是报了，但尴尬畏葸，把昔日景阳冈打虎的英雄，变成了一个卑鄙小人。又如对潘金莲的下场，作品感叹不已，西门庆则在恶贯满盈之后转世为孝哥儿，被幻化超生到西方极乐世界去了。这类描写虽然可能削弱了作品的现实主义表现力量，但并不足以给这部小说戴上自然主义的帽子。

第三节 “四大奇书”在国外的传播

作为中国古代白话小说的先行者，“四大奇书”的影响并不限于国内，它们超越国界流传到许多国家。据王丽娜的《中国古

典小说在国外》,《三国演义》目前有朝、日、印度尼西亚、越南、泰国、英、法、俄等国译本;《水浒传》有英、法、德、日、俄、拉丁、意、匈、波兰、捷克、朝鲜、越南、泰国等国译本;《西游记》有日、英、法、德、意、俄、捷克、波兰、朝鲜、越南等国译本;《金瓶梅》有英、法、德、意、拉丁、瑞典、芬兰、俄、匈、捷克、南斯拉夫、日本、朝鲜、越南、蒙古等国译本。

受汉文化影响最大的我们的东邻日本,是"四大奇书"传播最早、最盛的国家。据季羡林总编,周发祥、李岫主编的《中外文学交流史》,1689 年就有日文译本《通俗三国志》,1757 年有全译百回本《忠义水浒传》,1831 年有《通俗西游记》。江户时代是日本翻刻和模仿中国小说最盛的时期。曲亭马琴(1767 — 1848)在《南总里见八犬传》的附言中说,自《水浒传》以下,"师法《平山冷燕》,作设才子佳人奇遇,近日舶来小刻特多,如《好逑传》、《柳莺传》,不可尽数,皆相似。"又说这些小说"只写其真情,无淫奔猥亵之笔。"由上述情况可见,先是"四大奇书",后是才子佳人小说大量传入,在中国小说影响下,形成了日本江户时代小说创作的兴盛和与中国小说相似的特点。不仅只是翻译,日本作家还对中国小说进行改编和模仿。他们对"四大奇书"主要是改编,如在取材于妓院的名为洒落本的小说中,《通人三国师》把《三国演义》中的主要人物刘、关、张、孔明拉来写狎妓游乐的故事,而孔明智斗司马仲达的故事在当时的日本几乎家喻户晓。曲亭马琴的《新编金瓶梅》则是对《金瓶梅词话》的翻案。

由于《金瓶梅》的传播情况特殊,我们对这部小说在国外的影响要多用一些篇幅。

《金瓶梅》传人西方,以巴赞(L. Bazin)的法文本《武松和金莲的故事》为最早。它相当于小说第一回(见 1853 年巴黎出版的《现代中国》)。迄今至少有西方十二种文字的片段或节译本先后出版。法译本由在天津出生的雷威安(AndreLevy)完成而问

世,在南京出生的芮效卫(DavidRoy)也译出了英语全译本。

《金瓶梅》在国内似乎不及它在国外受重视。与江户时代曲亭马琴以《金瓶梅词话》为蓝本的《新编金瓶梅》不同,二十世纪有日本学者致力于对原著的翻译。尾坂德司译有《金瓶梅》,泽田瑞穗译有《金瓶梅词话》,并有《金瓶梅书目稿》。而据雷威安法译本《导言》,《金瓶梅》在西方的发行量达二十万册以上。这不是出版自由或不自由的问题,它涉及中国和西方不同的民族传统和价值观。从古至今,中国不同的政府对《金瓶梅》的发行持有同样严峻的态度,这只能由中国和西方文化传统不同而得到解释。在西方人眼里,《金瓶梅》的性描写容易受到宽容,而它对个人心理、思想、感情以至独立人格的描写自然引起他们的赞赏。这样一部带有明显近代色彩的小说出于莎士比亚同时而略早的东方无名作家笔下,在他们看来不啻是一大奇迹。而以家庭、社会和国家为中心的中国传统文化,一向重视文学艺术的思想意义和社会作用,它对《金瓶梅》首先考虑的是其性描写对人的精神世界会造成污染。

中国文学—文化当然是世界文学的组成部分。以中国或欧洲或任何一国一洲为中心的世界史著作都是不可取的。然而,我们不能否认中国文学并未真正成为世界文学的组成部分之一,一些最有代表性的中国文学作品到最近才有完整的外文译本,发行量都很少,也许只有《金瓶梅》例外。估价一个民族的文学在多大程度上已为世界人民所共享,外国学者对它研究的深度和广度是它的又一标志。上世纪四十年代初享有盛誉的英国汉学家亚瑟·韦利(ArhurWaley)的《金瓶梅》英译本《序》在今天早就过时了。不是他在当时没有出类拔萃,而是那个时代的汉学水平整个说来还太低。现在足以和国内学者分庭抗礼的西方研究论文已经远不止是屈指可数的了。《金瓶梅西方论文集》中

的一些篇章可以为此作证。①

对《金瓶梅》所引用的小说、话本、清曲、戏曲、文书和说唱文学，美国韩南的《金瓶梅探源》以冯沅君《金瓶梅词话中的文学史料》和别的学者的研究为基础，取得了集大成的优异成果。它所收罗的材料极为详备，只有集海内外著名图书馆的收藏才能做到。《探源》是一篇功力深厚的考证，但文章并不以此为限。如它指出："《金瓶梅》比它以前的现存小说在叙述上具有更严密的组织。""如果说《金瓶梅》是女祸故事，那小说是无可挽回地铸成大错。但那不过是用来和作者所创造的新型小说遥相对照而已。新型小说要求对人物有更加细致的描写，比起旧式小说应该是另外一种细致。""我认为《金瓶梅》在中国小说史上的开创性贡献有二：一是世俗中的普通人物从此成为长篇小说的主角；二是在情节结构和人物塑造上打破单线发展的型式，现实主义的小说艺术到此成熟。"所有这些都表明，论文作者把《水浒传》和其他话本作为原有的旧式小说，而《金瓶梅》是以心理描写见长的新型小说。

郑培凯的论文《金瓶梅词话与明人饮酒习尚》所涉及的范围极其明确而有限。在它之前，戴不凡看到《金瓶梅》多次提及金华酒，遂以为小说作者是金华兰溪人，以为兰陵即兰溪；张远芬主张《金瓶梅》作者是峄县贾三近，因之把金华酒作为兰陵酒的别名；魏子云则以为北方无黄酒，而金华酒是黄酒。同一种酒，因各人看法不同，天南地北，随意附会，使人莫衷一是。郑培凯的考证可说小题大做，无一遗漏。他统计全书写明酒的品种的场合共五十三处，都在第十五回之后。他指出西门庆喜欢品尝不同的酒类，同他玩弄女人喜新厌旧的习性有关。这就把酒的

① 徐朔方编选校阅，上海古籍出版社1987年版。以下所评论文章之译文未注出处者均见于此书。

描写和人物塑造联系起来。论文作者引证多种明代记载,全面地考证了当时人的饮酒习尚,指出:"我们若考虑到金华酒在嘉靖年间在北方最为习尚,而万历年间三白酒风行,南方士大夫对金华酒多有贬词,那么,对书中盛称金华酒可以得到如下的解释:本书描述嘉靖年间北方人的饮酒习尚真实准确,而这种习尚不适合万历年间的南方习尚。"论文对《金瓶梅》成书的年代提供了确切有据的旁证。

夏志清的《金瓶梅新论》深入浅出,原为西方英语读者而写,却也可供专业人士参考。此文无意于考证,它的若干论述却像考证那样严密。它指出:"作者那种明显的粗心大意,他那种抓住机会不放、爱使用嘲弄、夸大讽刺的冲动,他那种大抄词曲的酷好,到处都损坏了这本小说写实主义的外表。"看来好像过于苛刻,其实处处都有原文作为依据。它对小说的艺术成就谈得少了一些,可能是美中不足,但对过高地评价《金瓶梅》艺术成就的流行倾向可能会起清醒剂的作用。它把小说分为三部分,认为头十回沿袭《水浒传》,还没有显出自己的明显特色,后二十回则是"一堆很少有联系的故事拼凑在一起",只有当中七十回才具有现实主义的完整性,论文作者称之为小说中的小说。有一些话可能说得过头,但能给人以启发。

史梅蕊的论文《金瓶梅和红楼梦中的花园意象》对两大名著作了别开生面的对照。对花园在两部作品艺术结构和人物塑造中所起的暗示作用,论文作了令人信服的解说。如分析潘金莲与李瓶儿各住花园一端,"这场发生在花园里的生死搏斗以西门庆为中心而展开。实质上这是花园的哪一方面在他心中占上风的问题。"论文以李瓶儿象征春,潘金莲象征秋。作者接着说:"他(西门庆)对瓶儿和孩子的迷恋与他对待金莲的矛盾情绪适成尖锐的对照。对金莲,他又怕又要,所以他对她总是威吓和迁就相交替。"她认为林黛玉和薛宝钗在个性上互为补充,一是秋

妹，一是春姐，类似李瓶儿和潘金莲而关系远为复杂。某些说法可能求之过深，略嫌穿凿，但未到牵强附会的地步。

《金瓶梅》既是社会小说，又是色情小说。第二十六回和第二十七回恰恰可以分别作为两者的代表，包括各自的所长和所短。杨沂的论文《宋惠莲及其在金瓶梅中的象征作用之研究》和柯丽德的论文《金瓶梅中的双关语和隐语》表明他们和我们一样重视这两回书，虽然具体看法很不一样。

杨沂教授的论文指出："没有一个人，甚至包括《红楼梦》作者在内，能驾驭几股相反的力量在同一个事件中而又如此清晰可辨，使我们在时过境迁之后仍对它的艺术力量感到困惑，无法全面而透彻地解释这一切。"这就是《金瓶梅》"现实主义模式的独特成功之处"。作者又以第二十三回宋惠莲和西门庆在雪洞幽会以及第八十四回吴月娘被雪洞禅师搭救为例，指出性爱和宗教在小说中齐头并进是《金瓶梅》的主题，"纵欲即死亡的概念是整部小说的骨髓，也是宗教上彻悟的内在因素"，标题所指的象征作用即指此。这是我们看到的以弗洛伊德学说和象征主义解说《金瓶梅》的惟一例子。

法文本译者雷威安的《金瓶梅法译本导言》和艾金布勒的《金瓶梅法文全译本前言》，为我们提供了这本小说在欧洲翻译出版和各方评论的种种情况，远远超出法译本的范围。

由进步思想家李贽所开创，到金圣叹、毛宗岗、张竹坡而臻于极盛的明清小说评点派，在探索作品的微言大义时，常有牵强附会的倾向。另一方面，他们无论评论思想或艺术都易于明察秋毫之末而不见舆薪。但是为了避免穿凿而放弃应有的寻绎和推求，只见茂林葱郁而对楩楠或樗栎不加分辨，那就走到另一个极端去了。美国浦安迪教授的论文《瑕中之瑜》即小见大，由近及远。他指出张竹坡因袭崇祯本的评注，而崇祯本的评注则又反映了"李贽名下评注本所共有的论点"。崇祯本的评点甚至可

能远溯到《金瓶梅》成书之时,是不是《金瓶梅》也可能有李贽的评点本呢,或不是出于他本人,而是出于他的门人、私淑者以至崇信者之手?这是从这篇论文可以引申出来的一个问题。这篇论文又指出,谢肇淛在1624年逝世,据他的《小草斋文集》卷二四《金瓶梅跋》所叙述,他阅读的《金瓶梅》是二十卷本。这一点和崇祯本、张竹坡本相同。二十卷本甚至可能溯源更早,而通常公认早于崇祯本的却是十卷本。从分卷的情况看,二十卷本显然早于十卷本。词话本早于崇祯本的公认看法,作者认为至今仍然缺乏令人信服的论证。这是《金瓶梅》研究中的又一重大问题。也许由于分卷本身,无论十卷、二十卷,并不一定涉及具体内容,出版者可以随时加以修改。即使事实如此,词话本和崇祯本孰早孰迟、孰为原本孰为改本的问题,作者认为仍然有待于探索。

对于二十世纪《金瓶梅》在国外的传播与研究,吴敢的《20世纪金瓶梅研究史长编》[①]作了更为详尽的介绍,可资参看,这里不再赘述。

第四节 其他世代累积型长篇小说述略

一、神魔小说——《封神演义》

《封神演义》是《西游记》之外明代题材相近的小说中最出色的一部,它也不是个人创作。小说现存版本以日本内阁文库藏钟伯敬(惺)批评二十卷一百回本为最早,封面识语标明金阊书坊舒冲甫刻,第二卷卷首又署金阊载阳舒文渊梓行。可能是同一书坊而有迟早之分。万历四十七年(1620)武林藏珠馆《新刊

---

① 吴敢:《20世纪金瓶梅研究史长编》,上海文汇出版社2003年版。

徐文长先生评唐传演义》也署舒载阳梓，年代可能相近。卷首邗江李云翔分明以写定者的口气在写作序文，而又闪烁其词[①]。本书卷二又题“钟山逸叟许仲琳”编辑。康熙三十四年(1695)褚人穫的四雪草堂改定本则对本书作者只字未提。看起来似乎只是对著者姓名参差不一或有异说，实际上恰恰说明此书是民间艺人世代累积的集体创作，没有单一的作者。

《传奇汇考》卷七《顺天时》解题云：“元时道士陆长庚撰”，澳大利亚柳存仁先生《陆西星吴承恩事迹补考》(《和风堂文集》下册)说长庚名西星(1520—约1601)，以为书中陆压即作者自指，闻仲影射陶仲文，商容影射夏言，缺乏证据，难以置信。李云翔序说：“俗有姜子牙斩将封神之说，从未有缮本，不过传闻于说词者之口，可谓之信史哉。”这表明本书由说话经人写定。本书卷二题名的许仲琳可能是它的早期写定者之一，后来李云翔加以重订，卷二的署名当是新本删削未尽的旧本的残留。

(一)《封神演义》的成书和写定年代

作为世代累积型集体创作，《封神演义》在成书过程中与一些作品发生了联系。主要如下：

甲、《封神演义》与《新刊全相平话武王伐纣书》

《封神演义》据《新刊全相平话武王伐纣书》推演、扩大、改编而成。

---

① 李云翔序说：“余友舒冲甫自楚中重资购有钟伯敬先生批阅《封神》一册，尚未竟其业，乃托余终其事。余不愧续貂，删其荒谬，去其鄙俚，而于每回之后，或正词，或反说，或以嘲题之语以写其忠贞侠烈之品，奸邪顽顿(钝)之态，于世道人心不无唤醒耳……书成，其可信不可信，又在阅者作如何观，余何言哉。”钟惺(1574—1624)，湖北竟陵人。他没有批阅完毕的原稿，怎么能在他的家乡楚中买到？分明是出于假冒。“尚未竟其业”似乎指他的评语，而从“余不愧续貂，删其荒谬，去其鄙俚”看来，则又似指小说正文。不惜假冒钟惺批评，而又嫌他的语句“荒谬”、“鄙俚”，那是难以想像的。

两书故事情节基本相同,平话字数约二万四千四百个,小说字数是它的十三四倍,所以说小说是平话的推演和扩大。但是异点也不少:例如据平话,纣王只有一子殷交,后来助周伐纣,小说改为殷郊、殷洪两兄弟本来要为亡母姜皇后报仇而助周伐纣,后来却听从申公豹的鼓动,背誓参加伐周而得到应有的惩罚。平话没有申公豹其人,只有申屠豹姓名相近,而形象大不相同。武成王黄飞虎在平话中作南燕王;平话的千里眼、顺风耳离娄、师旷,小说改为神荼、郁垒;平话中姜尚曾在殷商任司户参军,因得罪纣王,老母被害,小说中姜尚的宦历不同,没有祸连老母的情节;小说是云中子要除妲己,献一木剑,平话进宝剑的是许文素。凡此种种,不胜枚举。两书情节的最大区别,在于平话有李云翔序所说的"斩将",而没有"封神"。平话属于历史演义性质,到本书才变为神魔小说。

两者最明显的区分标志莫过于二书所反映的地理情况:平话所写武王伐纣的东征路线,由岐州而潼关、渑池、洛阳而汜水关,渡黄河到朝歌(今河南省淇县),同实际的地理方位符合。小说则将东征的路线有几处搞得方向相反,自西至东变成自东至西:由岐州而汜水关、潼关而临潼。第三十三回的标目,甚至将汜水错成同音的泗水(《黄飞虎泗水大战》)。同时又把黄河以北的首阳山移到黄河之南,把位于今河北省的燕山移到陕西(见第五十一回:"不一日人马行至燕山,猛然抬头见太华山上……")这是小说不出于陆西星或其他文人之手,而出于文化水平不高的民间艺人或书贩之手的旁证。

在《武王伐纣平话》之后,《封神演义》百回本之前,还有一个中间环节,这就是明刊余邵鱼编集的《列国志传》以及《有商志传》,见柳存仁《和风堂文集上册·元至治本全相伐纣平话明刊本列国志传卷一与封神演义之关系》。他如实地指出《封神演义》十分之六的篇幅"未能自《平话》中寻见其些微根源……《伐

纣平话》中约三分之二人物亦从未在《封神演义》中出现。”接着他又指出：“演义中自首至尾数十万言中，吾人复未能觅得一全句指出其为承袭自《伐纣平话》而未加丝毫改动。”平话与演义字数之比约为一比十三四，不可能有演义沿袭平话而“未加丝毫改动”的文句，这是事实，但若由此而低估演义对平话的先后继承关系，我们就不敢苟同了。试以妲己受刑一段中的相似描写为例：

> 《平话》：刽子待斩妲己，妲己回首戏刽子，用千娇百媚妖眼戏之。刽子堕刀于地，不忍杀之。太公大怒，令教斩了刽子，又教一刽子去斩。刽子持刀将斩妲己，妲己回首戏刽子。刽子见千娇百媚，刽子又坠刀落地，不忍斩之。太公大怒，又斩了刽子……
>
> 《演义》第九十七回只有雷震子监斩狐狸精：众军士被妲己迷惑，皆目瞪口呆，手软不能举刃……雷震子曰，弟子奉令监斩妲己，孰意众军士被这妖狐迷惑，皆目瞪口呆，莫能动履（手）。子牙怒曰……分将行刑军士拿下，斩首示众……

引文以及不及引录的更完整的文句，尽管有精粗繁简之别，甚至有不少不同的描写，但先后承袭的关系显而易见。

乙、《封神演义》与杂剧

比宋元之际的《武王伐纣平话》略迟，天一阁本《录鬼簿》列吴昌龄杂剧《哪吒太子眼睛记》、赵敬夫杂剧《夷齐谏武王伐纣》，此外，杂剧《神奴儿》、《荐福碑》、《谢金吾》、《岳阳楼》、《蝴蝶梦》、《倩女离魂》、《扬州梦》、《合同文字》、《玉壶春》、《玉镜台》、《薛仁贵》、《两世姻缘》、《忍字记》、《灰阑记》、《抱妆盒》、《连环计》、《碧桃花》、《冤家债主》、《谇范叔》、《梧桐叶》、《盆儿鬼》等包括早中

晚各期的金元曲家和无名曲家的杂剧第一折仙吕套曲中都有[哪吒令]曲牌，它的来源甚至可能比《武王伐纣平话》更早，至少不比它迟。提到哪吒的句子如关汉卿的杂剧《鲁斋郎》第一折[赚煞]："可可的与那个恶哪吒打个撞见。"李文蔚《燕青博鱼》第一折[初问口]："依旧到杀人放火蓼儿洼，须认的俺狠哪吒。"无名氏《盆儿鬼》第一折[鹊踏枝]："恰便是追人魂黑脸哪吒。"这些可能对《封神演义》小说的成书都有所影响。

丙、《封神演义》与《三国演义》、《西游记》

《封神演义》成书比《三国演义》迟，它显然接受了《三国演义》的影响。《封神演义》第二十四回《渭水文王聘子牙》使人想起《三国演义》第三十七回《刘玄德三顾草庐》;《封神演义》第四十回的赤兔马、第六十八回的七擒七纵来自《三国演义》关羽的坐骑和诸葛亮征孟获的故事。葭萌关在今四川省昭化县，《三国演义》第六十五回《马超大战葭萌关，刘备自领益州牧》，《三国志通俗演义》第一百二十九节则为《葭萌张飞战马超》。《三国志平话》把葭萌记为嘉明，发音相近。此地既不在纣伐西周的路上，也不在武王伐纣的路上。它居然出现在《封神演义》第三十、三十一、三十五、四十、五十一、七十一、七十四各回中，地名则以音近有一处记为佳孟关，其他都作佳梦关。除了受《三国演义》影响外，不可能作出别的解释。武王伐纣过五关，未始不受到关公过五关的影响，虽然具体描写并不相同。①

《封神演义》同题材相近的《西游记》的关系远比它同《三国演义》的关系复杂。柳存仁《和风堂文集》中册的论文《毗沙门天王父子与中国小说之关系》博引别人很少留意的佛道二藏典籍令人钦佩，但认为"《西游记》之成书时代，可能尚迟于《封神演

① 参见张强《论三国故事对西游记的影响》，见《明清小说研究》1989年第1期。

义》"则大可商榷。

《西游记》和《封神演义》孰早孰迟，目下尚无定论。假使两者成书的年代都已确切地考查清楚，雷同的片段也未必都是迟的因袭早的。因为两者都经历了长期的流传过程，包括民间艺人说唱阶段在内。如果它们在形成过程中彼此渗透，成书早的作品也可能受到成书迟的作品的影响，成书迟的作品产生和流传反而比成书早的作品更早，这样的可能性不能排除。作比较考察时，种种复杂的情况都应该估计在内。

由于《封神演义》采取和改编不同的众多题材，而写定时又缺少认真的加工，留下不少疑点和破绽。如第十六回姜子牙自述是东海许州人氏，而第一百回又说："因先世有功，武王克商，封其裔文叔于许，即今之许州是也。"既然如此，姜子牙在伐纣之前怎么说是许州人呢？许州在河南，它同东海①又怎样连得起来？第九十八回《周武王鹿台散财》，同第九十七回所说"造鹿台聚天下之财"相一致。据《书·武成》疏，鹿台当是殷商的库藏。而第十八回、第二十五回却把它写成穷奢极欲的宫殿建筑，前后矛盾。第三十七回姜子牙命柏鉴监造封神台，第三十九回柏鉴已成为清福神。何谓清福神？何时任命？都不曾交代。诸如此类细节描写的失误和一些未及备举的例子，都足以表明小说并未经过如同个人创作一样认真的、一以贯之的最终写定。

《封神演义》取材、借用的原始传说故事可说不知其数，人物兼收并蓄，情节错综庞杂，意旨则三教俱备，本文所援引的一些实例挂一漏万，偏而不全，但足以说明它也是中国长篇小说在世代流传中累积成型的一个典型。

《封神演义》写定于明代，对这个断言至少可以列举三条

① 《孟子·尽心》上云："大公辟纣，居东海之滨。"大公，姜太公也。许州在今河南省，距海不下千里之远。

内证：

其一，第五回纣王说："俱有首相与朕代劳。""首相"一词又见于第六、九、十、二十八、五十一等回。内阁始于明永乐初年解缙等由翰林学士等职人值内阁，内阁制和首相之称从此逐渐形成。

其二，第九十三回说："令彼调团营人马……"，据《明史》本纪，团营始于景泰三年(1452)。

其三，第七回姜皇后被害前说："古云：粉骨碎身俱不惧，只留清白在人间。"于谦(1398—1457)有诗《石灰吟》，原句是："粉骨碎身全不怕，要留清白在人间。"

(二)《封神演义》的内容和艺术特点

《封神演义》凭借纣王暴虐，周武王伐纣灭商，建立西周王朝的基本史实，以光怪陆离的神魔故事来演绎商周之际的一段历史。小说始于妲己等妖惑乱纣王，致使他暴虐荒淫，残害忠良，鱼肉百姓，武王兴兵伐之。小说以奇特的想像，将众神魔分为截教与阐教，各施异术，前者助纣，后者助周。最后周兴商灭，姜子牙张榜封神，周武王分封诸侯。

《封神演义》中姜太公八十岁遇文王、比干心有七窍的故事，门神户尉神荼、郁垒，千里眼、顺风耳、哼哈二将，善才、龙女等故事已经深人到民间习俗的领域，也许没有别的小说可以同它相比。但它不在明代长篇小说"四大奇书"之列，这是因为它主要以奇幻的法宝、诡异的情节吸引读者，而忽视人物形象或典型性格的创造。有一点可以肯定：它的较弱的一些篇章得力于现成的传说很少，大多出于写定者之手；而它的一些精彩篇章则在民间传说中早已瓜熟即将蒂落，写定者事半功倍。否则同一著作，各部分水平悬殊之大，令人难以理解。这是从小说艺术的角度而言，本书不成于个人作家之手的又一证明。《封神演义》有不少人物形象如纣王、妲己、黄飞虎、闻仲、姜子牙以及三只眼、三

头八臂、身有肉翅的神魔，能给人留下印象，但都不够集中和精练。第三十七回《姜子牙一上昆仑》写姜子牙本想服从师命，不理会叫他的人以及白鹤童儿衔走申公豹头的一段，设想新奇而又富有寓意，原是大可利用的一个好题材，可惜不曾充分展开。

但无论如何，《封神演义》也有写得很好的段落。全书以第十二回到十四回的哪吒故事最为精彩。哪吒是一个七岁孩儿，闹海和发射震天箭都是在无意中干出来，他的形象充满活力。接连闯下大祸，他不愿父母受到连累，“自剖其腹，剖肠剔骨，散了七魄三魂，一命归泉”。后来父亲破坏他的行宫，打碎他的塑像，他就找父亲报仇，这是对古代伦理道德的公开反抗。只是由于燃灯道人授予李靖金塔，使之成为托塔天王，他才被迫同父亲相认。在提倡君要臣死，臣不得不死，父要子亡，子不得不亡的愚忠愚孝的古代，对哪吒的反抗作出毫无保留的热情讴歌，不啻是一声春雷。然而父子关系毕竟不是敌对矛盾，最后尽管出于被迫，哪吒还是同父亲和好了。有的论者认为这是妥协或后退，未免流于机械论。哪吒的故事从宋代《五灯会元》就有记载，宋僧普济《五灯会元》卷二所附《西天东土应化圣贤》有哪吒的简单小传：“哪吒太子析肉还母，析骨还父，然后本身，显大神通，为父母说法。”历经平话、杂剧以及同时代各种传说的影响，才形成《封神演义》这三回书中所见的精彩篇章。

二、讲史词话——《大唐秦王词话》

《大唐秦王词话》讲述隋末群雄并起，李世民起兵反隋，统一天下，建立唐王朝的故事。

词话正文卷一、卷二题作《按史校正唐秦王本传》，卷三起题作《按史校正唐传演义》，目次题作《重订唐秦王词话》，八卷六十四回。署“澹圃主人编次，清修居士参订”。编次者澹圃主人为诸圣隣。卷首有友人“四明通家”陆世科序。陆世科是万历三十

五年(1607)进士。卷四、卷七起首各有写西湖的赋和十景诗,此书可能完成于杭州。第五十八回引作者六字句诗:"春事已过九九,月闰更值三三。"万历三十五年前,五年(1577)、十九年(1591)都是闰三月,此书写定当在1591年前后。各卷卷首均有"按史校正"字样,书中所记唐初大事同两《唐书》出入很大,处处带有浓郁的民间传说色彩,地理上也有明显差错,如长安东郊的霸陵川,被写成远在潼关之外。可见"按史校正"只是书贩的广告,并不可信。

明清流行的唐代历史小说有两个系统:一类是世代累积集体创作经文人写定,如《隋炀帝艳史》、《隋史遗文》;一类是拘泥于史实的普及读物,如《唐书志传通俗演义》,它仍经文人"按史"或"按鉴"(即《通鉴》)大加笔削而成。本书事实上属第一类,名义上却自居于第二类。除卷首的韵语外,看不出明显的文人修改痕迹。作者的整理,并未使原作伤筋动骨而面目全非,这倒是它的可贵之处。

本书是《金瓶梅词话》之外仅存的一部明代长篇词话。杨慎的《历代史略十段锦词话》是文人拟作,性质不同。本书卷首有分咏春夏秋冬的四首[玉楼春]词,再加一首七绝,然后才是正文。《金瓶梅词话》前也有四首[行香子]词,大体分咏四季,然后是酒色财气四贪词[鹧鸪天]。两书都是韵散夹用,每回起讫都用韵文。散文多于韵文的情况,当是写定者改编的结果。上述[玉楼春]、[行香子]、[鹧鸪天]都不标词牌名,文人填词作曲不会如此。

1967年上海市嘉定县出土的明代成化年间说唱词话,主要是七言句和少量十字句。唱的部分,既有《金瓶梅词话》、《大唐秦王词话》那样以词曲为主,又有成化本词话以七言、十言句为主两种类型,恰恰同戏曲中曲牌联套体和板腔体并存的情况相似。

三、隋唐史小说

（一）《隋唐两朝史传》

《隋唐两朝史传》全称《镌杨升庵批点隋唐两朝史传》，凡十二卷一百二十二回。其中第八十九回有前后两回，故实际为一百二十三回。回目为七言一句。书名据卷首林瀚序，亦作《隋唐志传》，板心题名同。书题“东原贯中罗本编辑，西蜀升庵杨慎批评”，日本尊经阁藏。书末长方木记云：“是集自隋公杨坚于陈高宗（当作宣帝）大（当作太）建十三年（581）辛丑岁受周王禅即帝位起，历四世，禅位于唐高祖，以迄僖宗乾符五年（878）戊戌岁，唐将曾元裕剿戮王仙芝止，凡二百九十五（当作八）年。继此以后，则有《残唐五代志传》详而载焉，读者不可不并为涉猎，以睹全书云。万历己未岁（四十七年，1619）季秋既望，金阊书林龚绍山绣梓。”木记所记起迄年的历史事件同《新唐书·僖宗本纪》吻合。

本书第十二卷目录列有一百二十四回，其叙事则云止于僖宗中和二年（882）壬寅岁，即第一百二十四回《郑畋大战收朱温》所记的这一年。但这两回只见于该卷目录，正文仍至第一百二十二回止，可见书贩刊印时相当草率。

（二）《隋史遗文》

《隋史遗文》全称《剑啸阁批评秘本出像隋史遗文》，六十回，序署“崇祯癸酉（六年，1633）玄月无射日吉衣主人题于西湖冶园”。袁晋（后改名于令，1592—1672），字令昭，号吉衣主人，吴县人，以《西楼记》传奇而闻名，他实际上是这部世代累积型集体创作小说的写定者。

序说：“向为《隋史遗文》，盖以着秦□（胡）国于微，更旁及其一时恩怨共事之人……”“秦□（胡）国”，指胡国公秦琼，他是贯穿全书的中心人物，以他作为轴心，反映隋的灭亡，唐的兴起。

第三回《楂树岗唐公遇盗》评云:"旧本有太子(杨广)自扮盗魁阻劫唐公(李渊),为唐公所识。小说亦无不可。予以为如此衅隙,歇后十三年,君臣何以为面目,故更之。"第三十五回、第五十五回也提到原本。看来编定者对原本相当尊重,轻易不加以改动。

序文说:"悉以更易,可仍则仍,可削则削,宜增者大为增之。"这是序文作者自述他的改编态度,但实际上仅仅是不多的一些校订。有的晚明文人校订书籍,往往夸张地把它说成是改编,当时风气如此,不足为怪。如《元曲选》编者臧懋循《寄谢在杭书》说:"戏取诸杂剧为删抹芜繁,其不合作者,即以己意改之。"后人甚至由此而发生误会,仿佛《元曲选》已成为赝品,这当然不是事实。

小说除故事情节外,每回之首的评论,如第三十九回的"我朝陈眉公道"一段,以及第二十六回的春夏秋冬四首写景词,倒说得上"宜增者大为增之",因为它们并不是小说的有机组成部分,关系不大。

(三)《隋炀帝艳史》

《隋炀帝艳史》一名《风流天子传》,全称《新镌全像通俗演义隋炀帝艳史》,署"齐东野人编演,不经先生批评"。凡八卷四十回,书前有作者野史主人崇祯辛未(四年,1631)自序。据同年"槜李(今浙江嘉兴)友人委蛇居士"题词,"余友(按指作者)东方裔也,素饶侠烈,复富才艺,托姓借字,构《艳史》一编,盖即隋代炀帝事而详谱之云"。它根据《大业杂记》、《隋遗录》、《海山记》、《开河记》、《迷楼记》诸书编集,很少另有虚构。

《凡例》十条,其一说:"稗官小说,盖欲演正史之文,而家喻户晓之。近之野史诸书,乃捕风捉影,以眩市井耳目。孰知杜撰无稽,反乱人观听。今《艳史》一书,虽云小说,然引用故实,悉遵正史,并不巧借一事,妄增一语,以滋世人之惑。故有源有委,可

徵可据，不独脍炙一时，允足传信千古。”文词流利雅驯，既没有世代累积型小说行文上常见的粗俗之弊，也同样缺少生动之致。

《凡例》第七条又说：“风流小说，最忌淫亵等语，以伤风雅。”又说：“意中妙境，尽婉转逗出。”这一点未必做到，而“兹编无一字淫哇”，却是事实。

四雪草堂本《隋唐演义》的作者“长洲后进没世农夫”褚人穫标明有关隋炀帝的若干回，采用本书加工而成。可见本书对后来小说有一定的影响。

四、公案故事

（一）《包龙图判百家公案》

《包龙图判百家公案》全称《新刊京本通俗演义增像包龙图判百家公案》，题钱塘散人安遇时编集，朱氏与畊堂刊。第一回之前有《国史本传》及《包待制出身源流》，上图下文，版心题《包公传》，十卷一百回。卷末牌记：“万历甲午岁朱氏与畊堂梓行。”万历甲午为万历二十二年（1594）。

小说编集者既没有传统文人的学养，又缺少说书艺人的技艺，为了凑足一百则公案，东拼西借，或改头换面，将非包公案改成包公案。如第六十八回，原本王仲文杂剧《救孝子》，清官王翛然《金史》卷一〇五有传，姓名原作王翛，收人本书时将他改为包公；第一回则因唐代陆龟蒙的《野庙碑》而演为故事，包公被任意写成永州地方官；第二十三回据金元杂剧《绯衣梦》改编，北宋的开封府尹包拯做上了明朝的顺天（北京）府尹。

以来源而论：第五十一回出于唐人传奇《补江总白猿传》，后来此传经过改写，又见于《清平山堂话本》中的《陈巡检梅岭失妻记》和《古今小说》卷二〇《陈从善梅岭失浑家》；出于宋元南戏的有第七十八回之于《林招得》，第九十九回之于《朱文太平钱》，第四十九回之于《袁文正还魂记》，第六十二回之于《郭华》；出于金

元杂剧的如第二十七回之于《合同文字》，第八十七回之于《盆儿鬼》；也有以金元杂剧某一本的部分情节衍变而成，如上文指出的《绯衣梦》和《救孝子》；出于宋元话本的如第二十回出于《清平山堂话本》之《简帖和尚》，后来改写之后，又见于《古今小说》卷三五《简帖僧巧骗皇甫妻》；出于长篇小说的则有第四十一回之于《三遂平妖传》。有的则由于故事的流传和写定的年代各不相同，而彼此相关的作品又很难分清先后，不能断定是谁受谁的影响，如第五十八回和《五鼠闹东京包公收妖传》的关系，又如第五十回《琴童代主人伸冤》和《金瓶梅》第四十七八回雷同，那可能是《金瓶梅》借用了《百家公案》这一回收入此书前的原来故事，而不是借用了《百家公案》此书的原文。如果以《百家公案》此书的原文而论，两者之间的关系倒可能恰恰相反，很可能是《百家公案》第五十回的写作在《金瓶梅》之后。因为《百家公案》刊行于万历二十二年(1604)，很难说《金瓶梅》的流行在它之后。

《百家公案》不仅由流行的金元南戏、杂剧、话本和其他不及一一列举的后代小说、戏曲作品编集而成，即使在一百则公案之间，也有雷同因袭现象，如第三十回、九十回都有妓女和尸首同卧作为破案的手段之一，第七十八回所依据的南戏《林招得》和第二十三回所依据的杂剧《绯衣梦》，本来就有雷同现象。

小说第七十三、七十四、八十四、八十五回都由元杂剧《陈州粜米》而派生，第四十七、七十六回的陈留赈济也可能与此有关，而包公案中最精彩的《陈州粜米》本身却没有被收入，可见编集草率，去取之间并未认真推敲。

(二)《郭青螺六省听讼录新民公案》

《郭青螺六省听讼录新民公案》之“新民公案”，取义于《周书·康诰》，意即地方官审理案件应以教化为重。卷首标题“新刻郭青螺六省听讼录新民公案”，署“建州震晦杨百明发刊，书林仙原金成章绣梓”。书前有《新民录引》，署“大明万历乙巳(三十三

年,1605)孟秋中浣之吉,南州延陵还初吴迁拜题",可能本书完成于此年前后,当时郭氏远在贵州巡抚任上。作者不详。书名"六省听讼录",而卷一《郭公出身小传》却说"公有五省新民之治",前后不一,编印草率。原书未见。

郭青螺,名子章(1542—1618),字相奎。吉安泰和(今属江西省)人。隆庆四年(1570)秋试中式,次年成进士,观政于刑部。历任建宁府推官、潮州知府、四川提学使、浙江参政分巡杭严道、山西按察使、湖广、福建布政使,予告归。万历二十七年(1599)召任贵州巡抚兼制楚蜀,协助湖广、川贵总督李化龙镇压播州杨应龙叛乱。万历三十五年以病乞休,万历四十年五月授兵部尚书兼右副都御史衔。有《郭青螺先生遗书》,附有其子所作年谱一卷。

《新民公案》全书现存四十六则,以建宁推官任上案例为最多。包括卷一全部,并分散在其他各卷。浙江、潮州次之,四川、云南(嵩明州)又次之。每则都附有访状和判词。可能有的是实际的案例,有的略有夸饰。此外,如《断问驿卒抵命》(卷一),《强僧杀人偷尸》、《双头鱼杀命》(卷二),出现鬼神、果报等情节,显然出于虚构。它们迟于金元包公杂剧两个世纪之久,而思想内容和艺术技巧并未随着时代的进步而提升。

郭子章当时即以善于听讼而出名。《吉安府志》卷二六本传所载的故事,虽极简略,同本书卷二《猿猴代主伸冤》大同小异,可见早就有传说流行。

第五章　从集体创作中脱颖而出的个人创作长篇小说

第一节　个人创作长篇小说之兴起

中国古代个人创作的长篇小说，在以四大奇书为代表的世代累积型集体创作长篇小说带动下兴起。现在所见可信的中国长篇小说的个人创作，以吕天成（1580－1618）的《绣榻野史》为最早。它成书于万历二十七年（1599）前后。此后依然有世代累积型集体创作长篇小说继续成书问世，但个人创作已经出现，并正在逐渐加强它的势头。要着重说明的是，《绣榻野史》在上述中国古代小说发展的潮流中出现，它不是孤立的事物，领先并开拓一个个人创作长篇小说新时代的，不只是吕天成的《绣榻野史》，还有许多其他作品。

终于脱颖而出的个人创作和早已存在的世代累积型集体创作之间，还存在着同时兼有个人创作和世代累积型集体创作双重性质的作品，同一作品所包含的两种性质可能强弱比例很不相同，有的两者比例不相上下，有的可能三七开或是相反。在个人创作兴起之初，很少存在绝对的个人创作。我们说某一作品是个人创作，只是就大体而论。正如同说一部作品是世代累积型集体创作，但又不否认至少有一二位或更多的个人之手把它

加以改编写定。据此,我们把《绣榻野史》及与其时代相近的一些作品,作为中国古代个人创作长篇小说兴起的标志。《绣榻野史》和《金瓶梅》是模拟和被模拟的关系,个别情节与别的小说雷同则出于偶然。显然《绣榻野史》不是世代累积型集体创作,而是从模仿起步的较早的个人创作长篇小说之一。与它大约同时问世的罗懋登的《西洋记》则以《西游记》为范本,前十七回具有鲜明的世代累积型小说的特征,后八十三回则可能以模仿性的个人创作为主。

《于少保萃忠传》具有个人创作的明显特色,但它面世的时代较迟,在 1611 年之后,属于我国古代长篇小说中的最大一个分支即史传体演义长篇小说。所有这一类小说都从借鉴《三国志通俗演义》起步。从某一角度看,它们都是《三国演义》的成功或不成功的模仿者。模拟《三国演义》较有成就的首推《新列国志》和《隋唐演义》,前者有冯梦龙的加工,后者有褚人穫的改编。从余邵鱼、余文台到冯梦龙,他们作为出版商而从事改编以至一定程度上创作历史小说的现象引人注目。模仿、因袭和引用同世代累积型集体创作虽然相近,却不是一回事。在模仿、因袭和引用后面可以影影绰绰地看出个人作家的创作活动。

《钱塘湖隐济颠语录》类似个人创作,实际上却是世代累积的民间传说之汇编,"作者"很少有加工和润色,它是隆庆三年(1569)刊本。嘉靖年间,晁瑮的《宝文堂书目》已载有《红倩难济颠平话》,《西湖游览志余》也有嘉靖时杭州说话人讲济颠故事的内容。《语录》记载济颠生于宋光宗三年(1192),宋光宗只有一个年号绍熙,小说说他死于嘉定二年(1209);他只有虚龄十八岁,而他的辞世偈却说:"六十年来狼藉"。可见小说十分粗糙,谈不上整理,更说不上是个人创作了。《于少保萃忠传》和《钱塘湖隐济颠语录》都可以列人史传体小说的范畴。前者过实,后者则趋近怪诞,都没有像《三国演义》那样以在虚实之间保持恰当

的比例而取得成功。

第二节　个人创作长篇小说述略

一、艳情小说——《绣榻野史》

《绣榻野史》这部小说是对《金瓶梅》的拙劣模仿。在《金瓶梅》中，富有现实意义的对社会黑暗的揭露和若干色情片段同时并存，《绣榻野史》却除了色情之外别无所有。它的男主角外号东门生，脱胎于《金瓶梅》的主角西门庆。以胡僧、春药、缅铃等为标志的色情描写以及结尾的因果报应都来自《金瓶梅》，全书说不上有什么艺术性。如果说《红楼梦》表现了《金瓶梅》对后来小说的积极影响，那么《绣榻野史》却相反，是《金瓶梅》恶劣影响的一个实例。

小说没有署作者姓名。据孙楷第《中国通俗小说书目》，宝历甲戌《舶载书目》载江篱（蓠）馆本上下两卷，1915年上海图书馆排印本题情颠主人著，小隐斋居士校正。这同《金瓶梅》的写定者兰陵笑笑生一样令人难以捉摸。

王骥德（1542—1623）《曲律》卷四《杂论》第三十九下说："勤之制作甚富，至摹写丽情亵语，尤称绝技。世所传《绣榻野史》、《闲情别传》皆其少年游戏之笔。"小说作者至此才能确认是吕天成（1580—1618），勤之是他的字。他在二十四岁时，曾将传奇十种寄请前辈曲家沈璟评阅。沈璟评论他的《二淫记》说："似一幅白描春意图。"后来他又根据王骥德的命题，写作《红闺丽事》、《青楼韵语》绝句两百首，总名《红青绝句》。他是内阁大臣吕本（1504—1587）的曾孙，公子哥儿的奢靡生活和当时士大夫的不良风气，使他在二十来岁就写下了《绣榻野史》这样的淫秽小说。

王骥德说《绣榻野史》是吕天成的"少年游戏之笔"。尽管

王、吕两人年龄相差将近四十岁，但他们都是绍兴城内人，以他们两人关系之密切，这些话应是可信的。然而一个少年怎么可能有这么熟烂的性生活经验，而且如此放纵地将它形诸笔墨呢？这自然令人怀疑。据龙膺《重刊沦漪文集》卷二十四《答吕麟趾（胤昌）太仆》，吕天成寄请沈璟指正的十种传奇中，至少《神女》、《戒珠》、《金合》三种是他父亲吕胤昌的作品。可能是怕影响官声，父亲把作品挂在儿子名下，又可以为儿子带来文名。另外也可能一人创作，另一人加以润色。看来《绣榻野史》的成书就是如此。[①] 否则，很难想像一个"少年"会写出刻意模拟《金瓶梅》淫秽色情篇章的"游戏之笔"。

据日本波多野太郎藏本，全书四卷共一百零五节。每节标题字数自二字至八字不等，不对仗，保持了早期长篇小说的格局。小说内容有意模仿《金瓶梅》，它新创的大关目如男主角喜爱男风，连妻子和女仆都可以献给男色，供他淫乐；具体情节如卷三《府姬淫心益炽》，冯梦龙《古今小说·蒋兴哥重会珍珠衫》有类似情节，冯梦龙小说原本于宋楙澄的《珠衫》（见《九籥集》前集卷一一），《珠衫》作于万历二十三年，可能比《绣榻野史》要早几年，但《九籥集》直到将近二十年后才出版，很可能两者只是偶然雷同。这些大关目和具体情节，后来都成为淫秽小说的俗套。

二、神魔小说——《西洋记》

提到从模仿起步的较早的个人创作长篇小说，罗懋登的《三宝太监西洋记通俗演义》（1597，简称《西洋记》）引人注目。

《古本小说集成》本《西洋记》的《前言》指出："书中关于郑和

---

① 据徐朔方《晚明曲家年谱·冯梦龙年谱》万历三十六年纪事，同时代的另一例子是祁彪佳的《远山堂曲品》始创于他的父亲祁承㸁。见《徐朔方集》卷二，浙江古籍出版社 1993 年版第 404－405 页。

出使经历，多引用马欢《瀛涯胜览》和费信《星槎胜览》的记载。”据前书自序和卷终自署，马欢随郑和下西洋时在永乐十一年(1413)，景泰二年辛未(1451)成书。它记的是郑和第三次和第五、第七次下西洋的见闻(第四、第六次有没有随行，不详)。据《明史》郑和传，他第三次奉旨下西洋在十年十一月，马欢记的十一年是实际出发时间，两者并不矛盾。后书有正统元年(1436)自序。两书可能同时由费信家乡广信府的地方官刻印。《星槎胜览》记载四十国和地区的游历，比《瀛涯胜览》多一倍。这可能是机械的对比，不符合事实。如《瀛涯胜览》没有列翠蓝屿，但在榜葛剌下提到翠蓝岛，而它的风俗见于裸形国。

尽管两书所记不一，但都以天方国为极限。天方国之后的游地府，明显地超出两书范围。两书所记应是事实，但由于来去匆匆以及人事(包括语言和政治情况)的疏隔，明显的差错不少。如《瀛涯》第一句就错：“占城国，其国即释典所谓王舍城也。”占城在今越南中南部，佛经中常见的王舍城指古印度摩提陀国的王都，在今印度比哈尔邦内。又如占城国所记的尸致鱼(《瀛涯》)，即《星槎》所记的尸头蛮，《西洋记》把它写人第三十一、三十二回中，显然不实。

郑和下西洋七次(一说八次)，没有一次在途中超出三年。《西洋记》把它合成一次，而第九十九回说：“永乐七年出门，今是永乐十四年，去了七年有余。”第二十二回韵语云：“天开景运，笃有道之曾孙。”曾孙指明宣宗，即宣德六至八年的郑和最后一次下西洋，这时永乐皇帝已经驾崩多年。《西洋记・前言》说得对，它绝不是郑和下西洋的历史事实的忠实反映，而主要是虚构，是神魔小说。同一《前言》还指出：“至于神魔故事，则多模仿《西游记》和《封神榜》。”“该书虽以郑和命名，但真正的主人公是金碧峰，相当于《西游记》中的孙悟空，而郑和则相当于唐僧。”任何比拟都有它的缺陷，但不一定会妨碍它取譬的真实性。孙悟空是

唐僧的徒弟，而金碧峰是御封的国师，受到大元帅郑和的尊奉。唐僧可以念紧箍咒降服他的徒弟，郑和对国师却只能顶礼膜拜，不得有丝毫放肆。

《西洋记》一百回。前十七回，即郑和的船队启行之前，主要描写国师金碧峰（以及徒弟非幻、徒孙云谷）的非凡出身和神奇佛法。初看起来同《西游记》前七回的大闹天宫相似，实际上大不相同。孙悟空本是西游途中被镇服的一怪，后来由于事迹不断增多，重要性不断提高才调到卷首，而《西洋记》这样开头原本由于金碧峰身份特殊。明朝建立后，他被明太祖迎请到南京，在小说中他被写成燃灯古佛临凡。他的去世在 1372 年即郑和第一次下西洋之前三十三年，这样一个原本同《西洋记》不相干的人物，被写成下西洋的护法，光照全书的理想人物。这是怎么一回事呢？

宋濂被称为明朝开国文臣之首，他有一篇《寂照圆明大禅师璧（碧）峰金公设利塔碑》。碑说碧峰禅师名宝金，号璧峰。乾州永寿（即今陕西永寿县，在明代隶属西安府乾州）人。年方六岁，在本县云寂寺温法师座下出家。[①] 罗懋登的《西洋记》却把他写成杭州涌金门外金员外之子，一出生即父母双亡，在杭州西湖净慈寺云寂法师那里出家。这样一来，名变成姓，陕西人变成杭州人，陕西永寿的云寂寺变成杭州净慈寺，原来的寺院名称变为法师的名号。

宋濂还写到碧峰禅师的若干奇迹，尤以下列二事为最：一、趺坐时溪流涨水，投入水下七昼夜不死；二、在五台山秘魔岩修行时，文殊菩萨化为蓬首女子向他现形。碑文极力渲染碧峰禅

---

① 据黄永年《西洋记里金碧峰的本来面目》，见《中国典籍与文化论丛》第 2 辑，中华书局 1995。宋濂的《寂照圆明大禅师璧（碧）峰金公设利塔碑》见《宋学士文集》卷一五。

师法力高强，而这些内容没有任何部分被小说采用。是罗懋登不知道宋濂的这篇碑文呢，还是他虽然知道而没有找到？葛寅亮《金陵梵刹志》卷三九《碧峰寺起止记略》说宋濂这篇文章奉敕撰写，以宋濂的声望和他文集的广泛流行来看，罗懋登看不到碑文的情况不可能产生。惟一可能的解释是，作者采用了碧峰禅师生前死后两百多年来，世代形成的有头有尾的传说而不便随意更正，或是羼入宋濂碑文中的内容。

小说显示出作者对杭州各寺院、里巷街坊、名胜古迹和杭州周围各卫所的熟稔，与其说这是他曾在这一带生活和活动的佐证（这样的可能性是存在的），不如说是形成于这一地区的民间传说留下的痕迹。

开卷十来回保留了很多民间传说，如慧达“昼则坐高塔上去说法，夜则借蚕茧里面栖身”（第五回），原见《法苑珠林》卷四一。慧达原是西晋的高僧。碧峰禅师的九环锡杖原本《西游记》前身《取经诗话》中唐僧的金环杖。第十一回千手千眼观世音的故事原本《香山记》传奇，吕洞宾和白牡丹的私情以及剑斩黄龙禅师（不遂）的故事，在小说《飞剑记》和民间戏曲外又提供了一个新的版本。第十二回宋仁宗御制的《尊道赋》（“三教之内，惟道至尊。”）则由《西游记》第七十八回引起。据《道藏·鸣鹤余音》卷九，《西洋记》青出于蓝，载的是它的全文，而《西游记》只截取了它的后半。北宋钱易的《南部新书》记载了胡钉铰和打油诗的关系，胡钉铰（角）本人是一个钉碗的，却在小说第十七回得到近真的交代，变成了明朝人。

明初永乐年间并未也不可能出现兴道灭佛的宗教冲突，碧峰的另一高徒道衍是明成祖起兵靖难的主要谋士之一，封荣国公，去世后以僧礼葬，可见小说描写的他和张天师斗法的故事原是民间传说。葛寅亮《金陵梵刹志》卷三九《碧峰寺起止记略》还留有如下记载：

> 时值旱久不雨，驾御承天门，语（张）真人祷雨，不应。乃召禅师至。圣祖谓和尚祈得雨乎？师应声何难。真人云，雨乃天意，非人力强为。师即展钵，见一小龙，形如金色，从钵飞腾。少顷，阴云四合，大雨，平地水深尺余，民困得苏。上喜曰："和尚真神也。"赐座，斋毕，驾送出西华门外。有"钵水溢蛟龙"御赞存焉。后真人不悦，密语于上曰：胡僧妖术，请试之水火。竟无损焉。

可能这就是小说第十二、十三回的民间传说之本来面貌。

在语言上，赵景深的论文《三宝太监西洋记》指出：小说"排句的滥用也是使人生厌的。本来排句也是修辞格的一种，用得少而得当，未始不可以收到相当的效果。《西洋记》里的排句，每一排很长，至少有四五句，而各排又无变化，只是略改几个字，好像写童话一样的写下去。例如第七回叙碧峰长老与妖精斗法……像这样的大排场，我们至少可以遇到十几次，看到这等地方，无法可想，只有跳过去不听他的唠叨。"①该文又确切地指出，这种情况只存在于前几卷，事实也正是如此。又如第三十三回到第三十七回（第三十五回例外）以及第四十六回的韵语嵌用曲牌名，第四十七回嵌用药名。

全书既有前后一致的地方，也有各部分不太一致的地方，可能这正是各段来源不同所留下的痕迹。赵景深说《西洋记》的作者"好像写童话一样"，实际上这不是童话的特征，而是世代累积民间说唱文学的特征。

如上所述，《西洋记》前十七回以世代累积的集体创作为主，

---

① 见《中国小说丛考》，齐鲁书社1980年版，第293—294页。

个人创作成分虽然不能排除，但只占次要地位；后八十三回则以模仿为主，世代累积型集体创作的成分只占次要地位。

三、史传体小说——《于少保萃忠传》

孙高亮的《于少保萃忠传》叙述明朝土木堡事变后的中流砥柱于谦(1398 — 1457)一生的事迹。《古本小说集成》影印本《前言》据四十回本林梓序所署万历辛巳(九年，1581)，把它的成书出版年代定为万历初年，至少提早了三十年。林梓序说："裒采演辑，凡七历寒暑为《旌功萃忠传》。"七年，指林氏作序时所见的小说稿本而言。

作者为了进行创作曾广泛地收集正史、野史和文人笔记中所见的遗闻轶事以及民间口头传说。据《凡例》所载包括：《实录》、《皇明统记》、《皇明政要》、《我朝纲鉴》、《宪章录》、《献徵录》、《皇明奏疏》、《列卿传》、《名臣言行录》、《吾学编》、《续藏书》、《搜古奇编》、《天顺日录》、《复辟录》、《水东日记》、《菽园杂记》、《今说海》、《震泽长语》、《琐缀录》、《苏谈》、《枝山野记》、《梦占类考》等二十二种。《续藏书》卷首有焦竑作于万历三十九年(1611)的序文，曾采录《续藏书》所记于谦事"十之二"的《于少保萃忠传》只可能成书于《续藏书》之后。它遵循从古以来的史传写作传统，除了史传中习见的谶语、预言、道术、旋风破案和有关真命天子的迷信，只把于谦被害的年龄由六十误为六十一(第四十九回)，可能这是抄写之误。

《于少保萃忠传》是典型的文人创作的历史小说，它虽以于谦为主，实际上反映了土木堡事变(1450)和英宗复辟(1457)之后的整个时代。于谦被害在第五十回，而全书七十回。可能由于它太接近正史，很少虚构，反而没有得到读者的青睐。

四、东周列国故事

(一)《列国前编十二朝传》与《春秋五霸七雄列国志传》

《列国前编十二朝传》四卷五十四节，三台馆梓行。内题"□(新)刻按鉴通俗演义列国前编十二朝"，署"三台山人仰止余象斗编集，闽双峰堂西一三台馆梓行"。卷首云："因(故)不佞搜采各书如前诸传式，按鉴演义，自天闲(开)地辟起，至商王宠妲己止。"全书结尾又说："四方君子买《列国》一览尽识。此传乃自盘古氏起，传三皇五帝至纣王丧国止矣。"很明显，它是万历三十四年(1606)余象斗改编重刊其族叔余邵鱼的《列国志传》以后才着手编刊，所以名之为《列国前编》，所谓十二朝指三皇、五帝、唐、虞、夏、商。

全书目录列五十四节，但在正文中往往二或三节连在一起，不另加标目。

崇祯八年(1635)"五岳山人周游仰止集，靖竹居士王黉子承释"的《新刻按鉴编纂开辟衍释通俗志传》，六卷八十回与此书文字大同小异，显然一书以另一书为底本，略加少量增删而成。如本书卷四《盘庚作书复兴汤王政》末《鉴断》标题及"仰止子曰"数句，在《开辟衍释》第七十六回末被略去。《开辟衍释》所标"钟伯敬先生原评"则是假托。第八十回与五十四节似乎繁简大异，实际上字数相近。看来《列国前编》当是原本。

此书编纂草率，文字拙劣，如卷首以盘古开天辟地的传说从属佛教；又"如鉴"云云，其实《资治通鉴》不记载战国以前的史实。当时书坊廉价通俗小说的编写和印刷水平由此可见一斑。

《春秋五霸七雄列国志传》简称《列国志传》，八卷，三台馆万历三十四年(1606)重刊本，藏日本蓬左文库。封面署"按鉴演义全像列国评林"，有题记云："《列国》一书乃先族叔翁余邵鱼按鉴演义纂集，惟板一付，重刊数次，其板蒙旧。象斗校正重刻，全像批断，以便海内君子一览。买者须认双峰堂牌记。"下署"余文台

识”。卷首署“大明万历岁次丙午孟春重刊后学畏斋余邵鱼谨序”，序文作者并不以本书作者自居，也不明言不是作者。据封面题词“谨依古板校正批点无讹”和卷三《宋楚泓水大战》正文插有余邵鱼的署名七言绝句一首，余邵鱼当是根据旧本加以改编。

其次，又有同一年“后学仰止余象斗再拜序”。序云：“不穀深以为惴，于是旁搜列国之事实，载阅诸家之笔记，条之以理，演之以文，编之以序。”可见余象斗是余邵鱼之后的又一改编校订者。他所留下的修改痕迹比他的“先族叔”略多，如卷一《子牙收服崇侯虎》、《子牙收服洛阳城》及卷三《鲁村妇秉义全社稷》都有他署名的诗作。

根据目录，本书八卷共二百二十六节，但目录与内容并不完全符合。有的正文有回目和相应的内容，而不见于目录，如卷八《子哙传位子之》、《愍王逃奔齐即墨》；有的目录载有回目，正文有描述而没有标题，如卷二《郑庄公祖宫大演武》、卷三《管仲召陵服强楚》；有的回目甚至在目录中出现两次，如卷四《秦穆公大霸西方》；又如卷八《秦王代周一统天下》与《秦始皇一统天下》回目雷同，可见编刻相当草率。至于一些明显的错误，如以明初诗人高启为唐人，以白居易《放言》之一“周公恐惧流言日”为王安石作，所谓李卓吾评十卷本、陈继儒批评十二卷本大都以讹传讹，未加改正。

《列国志传》八卷本、十卷本、十二卷本，其实大体相同，后出的虽有个别修改，分卷不同，并未产生实质性的大差异。

（二）《新列国志》和《列国志辑要》

冯梦龙编《新列国志》，据傅惜华《中国通俗小说书目》，今存明金阊叶敬池原刻本十二册。卷首有吴门可观道人小雅氏撰序，次为凡例七则及引首一篇，地图两幅。不分卷，共一百零八回。

冯梦龙有感于“旧志事多疏漏，全不贯串，兼以率意杜撰，不顾是非，如临潼斗宝等事，尤可喷饭”（见其《凡例》），遂以《左

传》、《国语》、《史记》为本，旁参《公羊》、《谷梁》等经传，及《管子》、《晏子》等子书，《越绝书》、《吴越春秋》等别史，删除荒谬不稽之事，次第敷演，联络成章。为与《列国志传》相区别，特在书名前冠以"新"字。

可观道人《叙》说："墨憨氏重加辑演，为一百零八回，始乎东迁，迄秦帝。东迁者，列国所以始；秦帝者，列国所以终。本诸《左》《史》，旁及诸书，考核甚详，搜罗极富。虽敷演不无增添，形容不无润色，而大要不敢尽违其实。凡国家之废兴存亡，行事之是非成毁，人品之好丑贞淫，一一胪列，如指诸掌。"

这部小说是对此前以列国为题材的历史小说的进一步改编。它删去民间传说色彩较浓而远离史实的临潼斗宝、卞庄打虎等情节，更多地采用《左传》、《国语》、《史记》等史书记载。就总体而论，小说仍保持了世代累积型集体创作的特色，但提高了历史演义小说中个人创作的成分。

《东周列国志辑要》简称《列国志辑要》，编者杨庸，字邦怀，号慎园，江西丰城人。

书凡八卷，一百九十节，它是冯梦龙《新列国志》的缩编。《新列国志》一百零八回，相当于二百十六节，本书即据以删节或合并而成。

本书与万历丙午（三十四年，1606）《新刊京本春秋五霸七雄全像列国志传》三台馆余象斗的重刊八卷本，以及万历四十三年（1615）的《新镌陈眉公先生批评春秋列国志传》和《片壁列国志》是一个系统，都有民间传说色彩较浓而远离史实的临潼斗宝、卞庄打虎等情节。和本书同时而略早的蔡元放批评本《东周列国志》，是对《新列国志》的校订和润色，本书则是它的缩编。除章节略有删削、合并外，每节文字大为压缩，只留下一个梗概。作为小说，很难引起读者的兴趣；作为历史普及读物，也许是它当时曾赢得一席之地的原因。

五、隋唐故事——《隋唐演义》

《隋唐演义》一百回，全名《四雪草堂重订通俗隋唐演义》，署"剑啸阁、齐东野人等原本，长洲后进没世农夫汇编，吴鹤氏散人鹤樵子参订"。北京图书馆藏本为郑振铎所赠，卷首《隋唐演义原序》(残)尾署"正德戊辰(三年，1508)仲春花朝后五日，赐进士出身资政大夫南京参赞机务兵部尚书致仕、前吏部尚书国子监祭酒左春坊左谕德兼经筵日讲官同修国史三山林瀚撰"。瀚，一作翰。林瀚，福建闽县人。另有一序署"康熙乙亥(三十四年，1695)冬十月既望长洲褚人穫学稼氏题于四雪草堂"。该书第一百回插图有"康熙甲子(二十三年，1684)仲春古吴赵澄华"刻工题字。可能初版褚人穫未署名，于十一年后再补上。

剑啸阁原本指袁晋(于令)的《隋史遗文》，齐东野人原本指《隋炀帝艳史》。具有相同的林瀚序的《大隋志传》和大同小异的林瀚序的《隋唐两朝志传》，万历己未(四十七年，1619)金阊书林龚绍山刊本，也都是褚人穫改编所依据的原本。《隋唐两朝志传》书题"东原贯中罗本编辑"。

据褚人穫自序，隋炀帝朱贵儿和唐明皇杨贵妃的再世姻缘故事采自唐代卢肇的《逸事》。雷万春和雷海青硬拉成兄弟，以及花木兰和她妹妹的故事，都可能是编者所说"更采当时奇趣雅韵之事点染之"，可惜都不高明。

本书前六十六回叙事范围大体与《隋史遗文》六十回相当，这是小说的精华之所在。两者相比，本书多了六回，这是因为增加了《隋炀帝艳史》的某些部分。第五十六回所写秦叔宝与尉迟恭三锏换两鞭之事，本书指出小说原来的写法是尉迟恭打秦叔宝三鞭，秦叔宝打尉迟恭两锏，本书改为两人用兵器打大蛮石，多打一下才打碎的人算输。这段描写似不及后出的《说唐演义全传》第四十六回。《唐书志传通俗演义》第三十三节和旧题徐

文长撰《隋唐演义》第四十一节是一个写法，《隋史遗文》第五十四回又是一个写法。《大唐秦王词话》第三十回则写成尉迟恭三鞭打伤人不及秦琼两锏打死二将，可见书林各出手法以吸引读者。本书以第一百回唐玄宗之死为结束，它说："今此一书，不过说明隋炀帝与唐明皇两朝天子的前因后果，其余诸事，尚未及载。"后半部作者凭借最少，用力最勤，水平却最低。

据《坚瓠集》己集沈宗敬序，褚人穫生于崇祯八年(1635)。所著《坚瓠集》甲集有康熙二十九年(1690)自序，余集有康熙四十一年(1702)张潮序。全书抄摘历代笔记而成，虽有名人为序，实际上很一般。《坚瓠集》和《隋唐演义》都由他本人刻板发行，这是明清书林中常见的事。

六、明朝开国历史故事三种

以明朝开国为题材的历史小说现存三种：一、《新镌龙兴名世录皇明开运英武传》，简称《英武传》，八卷六十回。卷一题"原版南京齐府刊行"，"书林明峰杨氏梓行"，万历十九年(1591)刊本，藏日本内阁文库。书中有数处注明出自旧本。齐王榑是朱元璋的庶七子，洪武三年至十五年，永乐元年至四年在南京，宣德三年暴卒。二、《新刻皇明开运辑略武功名世英烈传》，简称《英烈传》。六卷，年代不详。封面题"官板皇明全像英烈志传"，"书林余君台梓行"，藏北京图书馆、日本内阁文库。三、《云合奇踪》，万历四十四年(1616)刻本。二十卷八十则，每则标题为四言对句，藏上海图书馆、大连图书馆。卷端署"稽山徐渭文长甫编，玉茗堂批点"。后又有清怀德堂本和英德堂本，每回以七言单句为题。

以上三种小说实出于同一系统(或原本)，而以《英烈传》著称于世。《英烈传》六卷，每卷十段。每五段列一目录，并注明起迄年代。第一卷前五段实际上是六段，全书为六十一段。每段以七言一联为"节目"，如第一段"元顺帝纵欲骄奢，脱脱相止言

直谏”。一般以为七言联回目较其他形式晚出，从《英烈传》和《云合奇踪》来看，却恰恰相反，未可一概而论。

《英烈传》卷首未署名的原序说：“博采昭代之事迹，因旧本而修饰之，补其所遗，文其所陋，正其所论，集以成编，分为六卷。”事实上并未做到，甚至明显的一些差错也未更正。如以元顺帝即位五年（当作七年）改元至正、以刘基为元朝太保刘秉忠之孙。又如关于浙江的杭州、金华、诸暨等地的方位描述，把婺州、婺源混而为一，等等。

《云合奇踪》第四十三则批语说：“此一则事节段落详悉，胜《英烈传》多矣。”它有陈友定不杀敌将胡深的心理描写，《英烈传》无。《云合奇踪》第三十五则王祎词“芦花飘白雪”数句，是对《英烈传》中王祎《秋江赋》的摘录，第三十六则追赠韩成的一篇古风（“征云惨惨从天合”）是《英烈传》“两家浑战，有词为证”（“征云冉冉飞天空”）的改写。可见《英烈传》更接近原本。《云合奇踪》可能根据原本，也可能以《英烈传》或《英武传》为原本。《英烈传》叙事迄于洪武十四年（1381），《云合奇踪》则终于洪武十六年（1383）正月，字数却大约只有前者的一半。它不是单纯地删繁就简，而是有所变易，有所增饰，如洪武十五、十六年的事略；有所改动，如红巾起义的原因；也有所移置，如花云被害同他孤儿的遭遇不连在一起叙述，二书可说大体相同而有不小差异。《英烈传》虽然比一般历史演义小说好，但缺少独创性是它的弱点。

以明朝开国故事为题材的上述三种小说，卷首地陷一穴，穴中有预言式的石碑，模仿《水浒传》的开头。而《三国演义》的诸葛亮形象以及借东风、火烧赤壁，曹操在乌林遭遇伏击前大笑对方不设埋伏等情节，对刘基形象以及其他类似描写起了借鉴作用。

七、本朝故事——《皇明中兴圣烈传》

《皇明中兴圣烈传》五卷，每卷依次为十二、十四、六、九、六

则，共四十八则，第一则前有小引一段，原书日本长泽规矩也藏。

卷首作者《小言》说："我圣烈传，西湖野臣之所辑也……乃圣天子在上，公道顿明"，指阉党魏忠贤在天启七年（1627）十一月身败名裂。《小言》又说，"特从邸报中，与一二旧闻，演成小传……共畅快奸逆之殛，歌舞尧舜之天矣"。下署"野臣乐舜日熏沐叩首题"。"乐舜日"当是作者化名，正文卷首又署西湖义士。

本书叙事从魏忠贤的出身开始，止于"吏剖（部）一本钦奉圣旨钱龙锡、杨景宸、来宗道、李标、周道登、刘鸿训俱升礼部尚书兼东阁大学士，俱入阁，同辅施凤来等办事"。事在天启七年十二月，公历已入 1628 年。光绪三十二年上海中新书局排印本改题《魏忠贤轶事》，与本书内容倒是符合的。

本书刻印每行低一格，遇颂圣字样则顶格；孙楷第《日本东京所见小说书目》指出本书卷首有三幅插图沿用《警世通言》，可以想见当日魏阉覆没之时，作者兴奋异常，匆匆命笔并付印。题为《皇明中兴圣烈传》，书当作于崇祯元年（1628）或略迟。日久之后，这种兴奋之情就难以维持了。正因为仓促出书，目录同正文中的标题有时出现分歧，如第四卷目录中的《好汉推李太监坠河》、《周宗建阴灵搭船》，正文则为《姑苏好汉推李实坠河》、《周季侯阴灵搭船》。宗建字季侯，二者并无实质性的区别。

这部小说是邸报和传说的结合。如钱龙锡等六人同时升为礼部尚书兼东阁大学士入阁，同《明史·宰辅年表》相合，可信。《魏进忠宠用杀王安》，则与《明史》卷三〇五王安传略有出入，可说是艺术加工，虽然并不高明。至于说魏忠贤是狐狸精同他母亲野合所生，那就完全是无稽之谈了。王安是魏忠贤的前一任司礼太监，第一卷第八则说"老臣王安，性素忠直"，可见作者不是士大夫出身。否则，他是不会以老臣称太监的。

第六章　明中叶文坛的危机及开拓与复古

永乐以后，随着由元入明文人的逝去，明代文坛进入了自己造就作家的时代。然而，在仁、宣两代承平盛世下出现的馆阁诗风，并没有引领明诗走上健康发展的道路。李东阳和茶陵派崛起，为开拓明诗作出了贡献，而以李梦阳为首的前七子则掀起了又一轮复古风潮。在此前后或同时，于谦、杨慎与吴中名士以各自的创作，为文坛增添了一抹亮丽的色彩。

第一节　"三杨"官僚集团与馆阁风气的形成

1426年，明成祖朱棣结束了他二十二年的统治生涯，仁宗朱高炽即位。仁宗在位虽然仅只一年，但他以仁治国，深得民心，其后继位的宣宗朱瞻基则守业有成。这两个皇帝重用史称"三杨"的先朝旧臣杨士奇、杨荣和杨溥，在明太祖和明成祖两代英主开创鸿业的基础上，成就了明王朝少见的承平盛世。杨士奇（1365－1444），名寓，号东里，谥文贞，江西泰和人，有《东里集》。杨荣（1371－1440），初名子荣，字勉仁，谥文敏，福建建安人（今福建建瓯），有《文敏集》。杨溥（1372－1446），字弘济，谥文定，湖广石首人（今属湖北省）。"三杨"都历仕四朝，先后入阁为重

臣(以杨溥人阁最晚),从成祖永乐年间直到英宗正统十一年杨溥去世。“士奇有学行,荣有才识,溥有雅操。”(《明史》卷一四八)在他们各有所长而齐心合力的辅佐下,天下清平,朝无失政,“三杨”因此名扬天下。杨荣和杨溥是建文二年(1400)进士,杨士奇虽以塾师被荐入翰林,却是“三杨”之首。他们以馆阁重臣的身份,倡导了承平盛世诗风,史称馆阁体。这种诗风一向以歌功颂德、空虚无聊而被后人指责,其实它的致命之疾不在于歌颂太平盛世,而在千篇一律,缺少性情;“三杨”不能算作一个文学流派,而是一个官僚群体;他们的诗歌多是君臣、同僚之间的唱和,算不上文学创作;这类诗所表现的所谓“太平宰相之风度”(《列朝诗集小传》乙集杨士奇传),是官僚的而不是文学的。

“三杨”不像宋濂、刘基和高启等明初文人那样,以元朝旧人的身份,带着对乱世的失意和对亡元的深刻体会进入明王朝,而是在太平时势中成为内阁的官僚。如果说宋濂和刘基传承的浙东理学还有哲学家思辨的一面,那么,杨荣的《应天府重建儒学记》(《文敏集》卷九)很能说明“三杨”所接受的儒学,完全是世俗的,即所谓治国平天下的那一套。据《明史》本传,杨士奇为太子辅时,太子喜欢文学,赞善王汝玉以诗法进献,他谏说殿下应当留意六经,暇则观两汉诏令。诗是小技,不足为。以“三杨”对儒学和文学的这种态度,很难想像他们能在诗中抒写真性情。作为“三杨”之首和馆阁风气的代表人物,杨士奇的文学理论和实践与明初江右诗派有渊源关系,刘崧和陈谟对他的影响,可说是从理论到作品一以贯之的——这当然不仅仅因为杨士奇是陈谟的外甥。四库全书《海桑集》提要说“然其文体简雅,诗格春容。东里渊源,寔出于是”,《槎翁诗集》提要亦指出了杨士奇与江右派的渊源,但他们都未注意杨士奇的复古倾向。

杨士奇提出了诗之“正派”和“性情之正”两个观念。所谓诗之“正派”,即风雅—楚辞—汉魏晋—盛唐。所谓“性情之正”,即

像杜甫那样爱君忧国，上承风雅。[1] 一方面是盛唐以后无诗，一方面是“所谓诗人以来，少陵一人面已”(《东里集·续集》卷一五《题东里诗集序》)，把杨士奇的复古论加以简化，其实就是诗必盛唐，独尊杜甫。“三杨”以盛世之文、治世之音相标榜，亦以盛世代言人自居。如果要以诗来表现对时世的基本感受，他们所取法的对象自然是盛唐。“以其和平易直之心，发而为治世之音”，这是杨士奇“歆向往之”的境界(《东里集·文集》卷五《玉雪斋诗集序》)。馆阁诗可说是杨士奇复古论的直接产物，亦可说是明初文学复古的终结。只是它以镂金错彩的金粉气，有别于一般文人的复古之作。“三杨”对欧阳修也极为推崇，他们的这种推崇来自皇帝的旨意，与文学无关。杨士奇说仁宗皇帝在东宫览欧阳修奏议时有生不同时之叹，而后尽取其文集命儒臣校订刻之(《东里集·文集》卷二《滁州重建醉翁亭记》)。皇帝的旨意可以影响一时文风，原是文学史上常见的现象。皇帝和“三杨”看重的只是欧阳修的馆简制作。

应当承认，“三杨”的作品并非一无可取。杨士奇早期的诗文中有一些甚至可以算得上精品，如写于洪武二十八年(1395)的《游东山记》。这篇作品以纡缓曲折、简洁明快的笔墨记叙一次郊游。文章集叙事、写景、抒情、人物刻画为一体，抒发“人生聚散靡常”、“存没离合之感”，抒怀真挚动人，得欧阳修散文舒缓从容，平和简淡之致。杨士奇的诗也有清新可诵之章，如《汉江夜泛》(《东里集·诗集》卷一)、《赠梁本之》(《东里集·诗集》卷二)。可惜，进入馆简后他忙于去作“万乘回銮指玉京”(《东里集·诗集》卷三《回銮》)之类失去深层情感体验的东西，再也写不出优秀的文学作品。杨士奇个人创作的这个过程，本身就对

---

① 杨士奇:《读杜愚得序》,《东里集·续集》卷一四,文渊阁四库全书本。

“真诗渐亡”作了一个现成的诠释[①]。

“三杨”既为官僚群体，写一些歌颂圣德(《文敏集》原序)的文字是自然之理。他们的集子中充斥的官样文章和应制、酬唱之作以及墓志铭，流溢着对圣上恩泽的颂扬，闪烁着耀眼炫目的光彩，却只不过是阳光下的一堆鳞片。由杨荣的《小山》即可见其一斑：

瑶空涌出秀芙蓉，宝树参差近九重。
波泛羽觞来玉涧，泉垂珠箔喷金龙。
四时佳气浮丹阙，八表晴岚露碧峰。
喜遇太平无事日，共沾雨露沐恩浓。[②]

“三杨”的文风盛行一时，正好验证了一条规律：“文章憎命达，魑魅喜人过。”(杜甫《天末怀李白》)若逢承平盛世或英主临朝，文学多半委顿。馆阁诗文的内质有几分像汉大赋，却连汉大赋尚存的一点儿文学气息或曲终奏雅的讽喻也难以找到。这种风气盛行几十年，积习相沿，如宣德年间官至礼部尚书的金幼孜(有《金文靖集》，传见《明史》卷一四七)，正统年间官至吏部尚书的王直(有《抑庵集》，传见《明史》卷一六九)等人的作品，都没有什么诗情和个性可言。

第二节　李东阳对明诗发展道路的开拓

刘基、高启等由元入明的诗人淡出诗坛后，永、宣之世，“三

① 沈德潜《明诗别裁集》卷三：“永乐以还，尚台阁体，诸大老倡之，众人靡然和之，相习成风，而真诗渐亡矣。”(沈德潜：《明诗别裁集》，上海古籍出版社1979年版，第59页)

② 杨荣：《文敏集》卷一，文渊阁四库全书本。

杨”继起，他们倡导的馆阁诗风背离了诗歌抒情言志、关怀现实的优良传统，因而遭到人们的猛烈抨击。成化、弘治间李东阳崛起，明王朝自己造就的第一个诗人登上诗坛，并形成盛极一时的茶陵派，为明诗的发展开拓了道路。

很少有人否认李东阳在明代文学史上的地位，如沈德潜说："永乐以后诗，茶陵起而振之，如老鹤一鸣，喧啾俱废。后李、何继起，廓而大之，骎骎乎称一代之盛矣。"[①]这一评价至今被人们广为引用，与下一说法相近的观点亦不鲜见："长沙李东阳大韶一奏，俗乐俱废。中兴宗匠，邈焉寡俦。"[②]然而，人们过于关注作为馆阁重臣的李东阳及其馆阁制作，以致长期以来他与此迥异的一面得不到应有的重视。这就带来了一个问题：既然李东阳只是"三杨"诗风的承袭者，他何以能够在风雅式微之际起而振之，影响深远？仅从其馆阁制作一隅显然不能回答这个问题，而只能从他的整个文学思想和创作上去找原因。

茶陵派因李东阳(1447－1516)的籍贯而得名。茶陵在明代属湖广长沙府，实际上李东阳生长于北京。他从四岁起就因能写斗大的字而三次被景帝(明代宗)召见，八岁特准入顺天府学，十六岁中举，十八岁成进士(1464)，此后仕途春风得意，先在翰林院做侍讲，后入内阁，一直升迁到大学士(相当于宰相)。钱谦益说他"历官馆阁，四十年不出国门"[③]。其实他短暂地出过三次国门：成化八年(1472)陪同父亲回湖南故乡，成化十六年(1480)奉旨去南京主持乡试，弘治十七年(1504)奉旨祭祀山东曲阜孔庙。不要忽视这三次离开馆阁的经历，它为李东阳的思想和创作，注入了在馆阁生涯中不可能获得的深邃和活力，一个真正的

① 沈德潜：《明诗别裁集》卷三，上海古籍出版社 1979 年版，第 75 页。

② 陶宗仪：《说郛》卷七九下，文渊阁四库全书本。

③ 详见《列朝诗集小传》本传，古典文学出版社 1957 年版，第 245 页。

诗人由此诞生。

李东阳有《怀麓堂集》和《怀麓堂诗话》。[1]

以李东阳几十年为馆阁重臣的身份，馆阁制作自然成为其作品的重要部分。《明史》本传说他工古文，阁中疏草多出于其手，每一出则天下传诵。“三杨”并不曾从理论的高度阐发过馆阁制作的特点，李东阳则对此作出了全面的总结。《京都十景诗序》(《怀麓堂集》卷二二《文前稿》)分析了馆阁制作盛行的背景，《倪文僖公集序》(《怀麓堂集》卷二九《文前稿》)阐释了其体、用关系，《怀麓堂诗话》则提出了文辞明白畅达、气度庄严典雅的要求。李东阳这些议论的要旨，是将士大夫文学的境界分为馆阁与山林两种类型，他认为除此俱无价值。这大概是因为士大夫不居庙堂之高，则处江湖之远，其人生不外乎这两种境界。他认为馆阁诗文产生于国家气运上升的盛世，适于赞圣德，咏升平，铺写朝廷典章，益于教化国民，关乎国家典则，所以绝对不可世俗化。李东阳馆阁诗文的制作，只是他留在文学史上的一个侧影，而他成为一代宗师，被誉为起衰之手，是因为他对明诗发展道路的开拓而不是对馆阁诗风的因袭。

李东阳对馆阁体的认识，是其道统文学观的一个组成部分。他的道统文学观主要表现在对“诗教”和曾巩的推崇上。他推崇汉魏乐府，有古乐府一百首。在《拟古乐府引》中他从风格和教化立论，表明他拟古乐府奉行的宗旨，是诗教的乐而不淫，哀而不伤。在他看来，善于表现情感，即是遵循诗教，不失中正平和。受限于诗教和馆阁环境，李东阳的百首乐府完全取材于正史官

---

[1] 本节引录李东阳诗文除另注明者外，均据文渊阁四库全书本《怀麓堂集》、《怀麓堂诗话》。

书，"或因人命题，或缘事立义"，"内取达意，外求合律"①，开了以乐府体咏史之风。向书本讨生活，使古乐府在现实主义精神上不仅不能同汉魏乐府诗相比，甚至也不能同前后七子的乐府诗相提并论。王世贞《艺苑卮言》的批评可谓切中其弊："李文正为古乐府，一史断耳，十不能得一。"②但由于开风气之先，古乐府的影响很大。茶陵派诗人和明代其他诗人自不用说，直至清代，还有人追摹其风。《四库全书总目》狄冲（嘉靖二年进士）《春溪诗集》提要、清代严遂成《明史杂咏》提要、清代夏熙臣《瓠尊山人诗集》提要都说到这种情况。李东阳拟古乐府最大的流弊，是跟进者只知模拟，不能出新，而其积极面则是对前七子的影响。前七子尊崇汉魏古诗，他们的乐府诗"以我之情，述今之事"③。李东阳拟乐府在精神上虽不及之，但他推崇汉魏乐府在先，实已启其先声。

李东阳既推崇汉魏乐府，也盛赞盛唐诗，如说："近代之诗，李杜为极。"（《怀麓堂集》卷六三《春雨堂稿序》）"唐诗，李杜之外，孟浩然、王摩诘足称大家。"但他并不排斥其他时代的诗，《明史·文苑传序》说他"出入宋元，溯流唐宋"。可贵的是他反对模拟，提倡创新。他批评当时为诗者两汉之体已不复讲，言"必为唐"，"必为宋"（《怀麓堂集》卷二十八《文前稿·镜川先生诗集序》），他认为"诗贵不经人道语"（《怀麓堂诗话》）。以上言论，未尝不可以看作是对前七子不留情面的批评。李东阳主张向前人学习，却坚决反对必宗一体和牵缀刻削，这与前七子有本质的区别。李东阳本来开了一个好头，只是前七子没有像学习

① 李东阳：《拟古乐府引》，《李东阳集》（第一卷），岳麓书社1985年版，第1—2页。

② 王世贞：《艺苑卮言》，《弇州四部稿》卷一四九，文渊阁四库全书本。

③ 李梦阳：《驳何氏论文书》，《空同集》卷六二，文渊阁四库全书本。

汉魏乐府那样，以正确的态度走下去。

李东阳认为诗歌之所以区别于六经，是因为它有格律音韵。以往评论者片面强调这一点，容易使人误以为李东阳只注重形式，事实上他对诗之所以为诗有全面的看法。《怀麓堂诗话》从三个方面说明诗歌的总体特征："兼比兴，协音律，言志励俗。"在《文前稿》的《王城山人诗集序》和《赤城诗集序》(《怀麓堂集》卷二十二)中，他反复强调诗是"人之志兴存焉"。李东阳的诗歌理论，是对馆阁制作真情无存、兴象丧失的有力反拨。这样的理论一旦遇到可以实践的土壤，就催生了明代诗史上第一个真正的诗人。李东阳三次出京所写的《南行稿》、《北上录》、《东祀录》，是对其诗学观的具体实践。这三次经历，使他有机会接触社会底层普通百姓的生活，并对现实政治的弊端有所认识，从而写出关怀民生疾苦、充满真情实感的诗歌。他把在旅途中对壮丽河山的独特审美感受形诸咏歌，离愁别绪也在诗人笔下化为一个个富有情趣的意象。可以这样说：离开了馆阁的李东阳才拥有了诗人的情怀，成为真正的诗人。

浮光掠影的旅途见闻，已足以使李东阳感受到长期被馆阁隔绝的现实生活。他善于以婉讽的手法穿通表象，表达对事物本质的认识。《南行稿》比较深刻地表现了这方面的内容。如运河漕运的腐败是历代积弊，《马船行》(《怀麓堂集》卷九十一)揭露了明代社会的这种现实。在诗人笔下，往来于河上的货船"官家货少私货多"，巡查漕运的人明知如此，却不能管束："凭官附势如火热，逻人津吏不敢诘。争狃斗捷防转欺，倏去忽来谁复知……官家号令时复传，津吏如今更索钱。"漕船的走私者并不是一般人，而是本该执法守法的官吏。国家为"防"面设督查，结果大官小吏沆瀣一气，欺下瞒上，吃亏的自然是百姓。在诗人看似平静的叙事笔墨中，我们不难觉察其中强烈的讽刺之旨和忧虑之情。《白杨行》(《怀麓堂集》卷九十一)写荒年所见河边百姓的

痛苦生活："路经白杨河，河水浅且浑。居人蔽川下，出没无完裈。"河水的浑浅，衣不蔽体的百姓，可见灾情之严重，引他注目的，还有侵袭人们的饥饿："俯首若有得，昂然共腾欢。"这一句初读令人觉得费解，随着诗人的"停舟问何为"，我们才明白，原来这是写人们在河边掘蚬来代替粮食。大灾之年，聊以果腹的东西不易寻得，荒年求生的艰难状态，在诗人笔下得到具体描摹，"吾人未沟壑，生意谅斯存"的诗句更显得沉重。诗人又放眼四望，只见"茫茫江淮地，千里惟荒田"，这使他感到忧从中来："微心不盈寸，引此万虑端。"在《扬子湾》（《怀麓堂集》卷九十一）中诗人祈求上天："庶几沛甘雨，洗我苍生忧。"从《南行稿》到《东祀录》，我们可以感受到诗人对百姓的痛苦忧心如焚。《北上录·里河道中即事》（《怀麓堂集》卷九十三）写秋收时节在官河道上看到"沿村吏踏荒"的景象，结句"屡丰如可颂，吾欲献君王"的潜台词意味深长。《东祀录·忧旱辞》（《怀麓堂集》卷九十六）以诗人对灾情的感同身受，描绘了旱魔肆虐下百姓的惨状，表达了宁愿自己受苦，只要让贫民得到快乐的愿望：

> 黄尘赤日无南北，平田见土不见麦。秋麦垂垂尽枯死，春麦虽青不满咫。秋田种少未种多，田家四顾无妻子。官河水浅舟不行，漕舟不载南舟名。河西钞关坐不税，太仓粳稻何时至。一春无雨过半夏，贫民望雨如望赦。安得一雨如悬河，坐令愁怨成欢歌，我行虽难奈乐何！

这类诗作与杜甫"穷年忧黎元，叹息肠内热"情怀相通。承平盛世并不能免除底层民众的痛苦呻吟，一个诗人——不论他处于何种地位，能否感受并表现这一内容，应是评价其诗歌价值的尺度之一。

如果说李东阳对国计民生的忧虑情怀与杜甫相通，那么他对壮丽山河的咏歌与李白接近。两次溯流长江，他以雄健的笔调，描绘了长江天险给他带来的震撼。《南行稿·长江行》(《怀麓堂集》卷九十一)的主旨是歌颂"圣德"："始知天险不足恃，惟有圣德可以通乾坤。""圣德浩荡如江波，千秋万岁同山河。"这样的内容不足取，但长江胜景被诗人以博喻的手法，连用八个"或如"来形容描摹，把江河的奇形异态和无穷变化表现得气势磅礴：

> 或如重胎抱混沌，或如灏气开穹窿。或如织女抱素练，或如天马驰风鬃。空山怒哮饱后虎，巨鳌下饮渴死虹。或如轩辕铸九鼎，大冶鼓动洪炉风。或如夸父逐三足，曳杖狂走无西东。或如甲兵宵驰聚啸满山谷，或如神鬼昼露万象出入虚无中。

李东阳的小诗善于托物寓情，追求意象和诗情的贴切结合和风格的清新自然。如"两地离心河上草，一灯残梦渚西楼"(《怀麓堂集》卷九十一《南行稿·早发沧洲》)。"河流真似九肠曲，山色宛如双眼青"(《怀麓堂集》卷九十三《北上录·得李秋官若虚、屠秋官元勋、邵户部文敬联句见寄，次韵二首》)。前一例"两地离心"有一石二鸟之致，"河上草"则暗寓离人之舟已行，而别情难舍，含不尽之意于言外。后一例以山色比眉眼并不鲜见，而以山色之青比瞳人之黑，稍一变化，即成新裁。

与现实生活的短暂接触及进步诗学观的实践，结出李东阳诗与馆阁风气异趋的创作硕果，李梦阳讥其萎弱，未免以偏概全，背离事实。

李东阳少年成名，后为馆阁重臣，又执文坛牛耳，形成了活动持续数十年之久的茶陵诗派。茶陵诗派的主要成员大体分为

两层：一个层面是李东阳的同年进士和同官，其中谢铎和张泰影响尤大。这些人中有一些特称：张泰与李东阳并称“李张”，《明诗综》张泰条下载：“唐元荐云‘成弘间艺苑则以李怀麓、张沧洲为赤帜……’”陆釴条说张泰、陆釴、陆容三人时称“昆山三凤”[①]，《明史·文苑上》则说三人并称“娄东三凤”。另一个层面是李东阳的门生，《列朝诗集小传》列影响最大的六人，称之为“六公”[②]。他们是：石珤，字邦彦，藁城（在今河北省中西部）人，传见《明史》卷一九〇。罗玘，字景鸣，南城（在今江西省东部）人，传见《明史》卷一八六。邵宝，字国贤，无锡人，传见《明史》卷二八二。顾清，字士廉，松江华亭（今上海）人，传见《明史》卷一八四。鲁铎，字振之，景陵（在今湖北省南部）人，传见《明史》卷一六三。何孟春，字子元，郴州人，传见《明史》卷一九一。

和李东阳一样，茶陵派诗人的作品对馆阁风气有明显的突破。李东阳的同年进士、翰林院同官谢铎是茶陵派重要诗人，李东阳曾编选谢铎诗文为《桃溪净稿》八十余卷。在茶陵派诗人中，李东阳只称道谢铎的古乐府（《文前稿·桃溪杂稿序》），言及二人同在翰林院切磋之乐，又说：“近时作古乐府者，惟方石最得古意。”（《怀麓堂诗话》）谢铎诗如《太液晴波》、《琼岛春云》[③]等虽不免馆阁习气，却已不同于“三杨”的镂金错彩，更不能忽视的是他的部分诗歌表现了关怀现实的精神。如《田家叹》为农民代言，揭露了他们遭受的残酷剥削：“县吏昨日重到门，十年产去租仍存。年年止办一身计，此身卖尽兼卖孙。”（《谢铎集》卷三）《苦雨柬黄吏部世显》则抒写了长安夜雨所引起的忧民情怀，如其三：“野外更传风雨恶，黍田生事不宜秋。白头老父泣相语，典尽

① 朱彝尊：《明诗综》卷二六，文渊阁四库全书本。

② 钱谦益：《列朝诗集小传》，古典文学出版社1957年版，第273页。

③ 谢铎：《谢铎集》卷一，中华书局2002年版，第2—3页。

春衣错买牛。”(《谢铎集》卷四)对农民的痛苦深表同情并发诸笔端,在茶陵派诗人中这样的诗不一而足。

以持论公允为编纂之旨的《明诗综》对茶陵派诗人的诗多有选录,并备载编选者朱彝尊《静志居诗话》和李东阳等诸家评论,大体可以反映茶陵派的创作特色及创作成就。李东阳的门生石珤的诗摹状细腻,意象新颖,颇能体现李东阳的论诗主张。如《杂诗》“秋毫森可数,万里经一拭”(《明诗综》卷三)以虚实结合的手法写出月光的皎洁,《秋莲曲》(《明诗综》卷二九)“罗裙曳水蘸轻碧”以人花相映写出采莲的情趣,“江头日暮生嫩寒”则以一个“嫩”字贴切地传达出“寒”的程度。石珤在描写对自然风物细腻感受的同时,对民情世情亦有所反映。如《芟田行》(《明诗综》卷二九)表现了对农民的同情和对赋税沉重的讽喻:“去年种麦麦不成,今年麦熟家无赢。为语农家勤节俭,汲水聊舂麦仁饭。”邵宝有《容春堂集》,他的诗宗法李东阳而自成一格,尤贵抒写性情,风格含蓄蕴藉而简净整饬。朱彝尊较推崇顾清,并引孙贞父评语:“文僖(顾清谥号)吟咏篇章,有关民情世用。”(《明诗综》卷三一)其诗如《送宗都运之长芦》(同上卷)表现了东海盐民的辛劳和商课的沉重:“公私两煎迫,称贷日旁午。穷年困炎歊,肉尽继肝膂。”《张节妇诗》(同上卷)写守望门寡的青年妇女,她与丈夫的关系是“妾面君未识,妾心君岂知”,却要“永抱一寸丹,千秋从是非”,隐含了诗人对不合理现实的批评。

以李东阳的诗歌理论为指导,茶陵派诗人既流连光景也关注民生疾苦,既讲求法度也重视意趣比兴,因而振一时之响,矫馆阁之音,为明诗的发展开拓了道路。对李东阳和茶陵派的这一功绩不给予充分肯定,不仅不能正确评价一个重要诗人和一个流派的历史地位,也会使一段文学史的真实面貌不能得到清晰的呈现。

第三节　前七子的文学复古论和创作实践

前七子是活跃在明中叶弘治、正德年间的一个文学流派。这个流派的人物不像他们之前的"三杨"和茶陵派的领袖李东阳那样官居极品，高高在上，下面围绕着一大群门生故旧，多少依靠政治上的地位来主宰文坛。前七子大多官不过四品，仕途坎坷，其中多数成员和反宦官的政治斗争纠缠在一起，影响了他们在仕途上的升降浮沉。但这个流派居然风行一时，是明代文学史上第一个以文学风气而引起极大反响的流派。

在李东阳与其故旧门生形成足以笼罩一时的茶陵派时，李梦阳却唱出反调，一时应者四起。他与何景明、徐祯卿、边贡、康海、王九思、王廷相被时人称为七才子(《明史》卷二八六《李梦阳传》)。后人为将他们区别于嘉靖、万历年间的王世贞等七人，遂称前七子。李梦阳在前七子中行辈最高①，成就最大，是他们公认的领袖。他与何景明以及后来加盟的徐祯卿，被人们看作三足鼎立。②

可以说，在某种程度上，前七子是作为李东阳的对立面而出现的。似乎难以理解，前七子的领袖与李东阳之间不仅没有敌对关系，而且对他的文学理论有所继承发展。《明史·李梦阳传》说弘治时李东阳为文坛主宰，天下翕然宗之，独有李梦阳讥其萎弱。这大概就是人们认为以李梦阳为首的前七子反对李东阳的依据。其实就私交而言，李梦阳会试时李东阳是主考官，他

---

① 李梦阳为1493年进士，比王九思、边贡早三年，比康海、何景明、王廷相早九年，比徐祯卿早十二年。

② 《明诗别裁集》卷六："迪功诗，大不及李，高不及何，而丰骨超然，故应鼎足。"《明诗综》卷三六本传："是时李、何并未决雌雄。迪功精锐无多，能以偏师取胜，遂成鼎足。"

们之间是科举道上的师生关系。李东阳曾为李梦阳的亡父写过墓表，李梦阳则有诗《闻李公寓郊园寄赠》[1]（《空同集》卷二五）、《少傅西涯相公六十寿诗三十八韵》（《空同集》卷二八），表达他对李东阳的感激和仰慕之情。另外，他的《徐子将适湖湘，余实恋恋难别，走笔长句，述一代文人之盛，兼寓祝望焉耳》（《空同集》卷二〇）说："宣德文体多浑沦，伟哉东里（杨士奇）廊庙珍。我师崛起杨（一清）与李（东阳），力挽一发回千钧。"很难说这是对李东阳的明褒暗贬。何景明也有诗《怀李西涯先生》[2]（《大复集》卷三二），还有劝阻李东阳休官的《上李西涯书》（《大复集》卷三十二）。刘瑾死后，何景明重新出仕，还是由于李东阳的举荐。以论诗的见解而言，李东阳虽然反对模拟，但他主张读书明理，对前七子的复古有所影响。他的《怀麓堂诗话》尊唐抑宋，注意律诗的对偶、虚字、转语，这些同李梦阳的主张，尤其是他的所谓"法"并没有多少不同。在创作中，李东阳和李梦阳、何景明都很看重汉魏乐府诗，这也是他们之间的一个共同点。如果说李东阳对纠正馆阁体的庸俗、空虚作出了不小的贡献，那么以李梦阳、何景明为首的前七子，在某种意义上可以说是以李东阳的成就为起点，继续推动明代诗歌向前发展。他们之所以不同，并不是方向上的分歧，而是一个比另一个走得更远，取得的成就更大。在复古革新的对象上，李梦阳明确反对的，是当时流行的六朝余风（这一点后面再述）。前七子中康海、王九思倒确实是反对李东阳的，而且彼此之间还有私怨，但不能把这看作前七子对李东阳态度的总倾向。

---

① 本节引录李梦阳作品，除另注明者外，均出于文渊阁四库全书本《空同集》。

② 本节引录何景明作品，除另注明者外，均出于文渊阁四库全书本《大复集》。

要正确地认识前七子这个流派的真实面目，并公允地评价他们的文学活动，应当从李梦阳在文坛上的影响和他的复古理论入手。李梦阳在文学界产生影响，大约是在他三十岁前后任职户部时。他在《朝正倡和诗跋》(《空同集》卷五九)中说："诗倡和莫盛于弘治。盖其时古学渐兴，上彬彬乎盛矣。"接着他列举了参与唱和的边贡、徐祯卿、何景明等，连他自己共二十人。当时在翰林院供职的"以人众不叙"。照此看来，康海、王九思、王廷相也一定在内，后来所谓前七子都齐全了。前七子中除去王廷相，加上诗跋上列名的朱应登、顾璘，所谓"十才子"除陈沂、郑善夫外也都在内了。从"古学渐兴"这一句话，我们可以看到复古主义发展的一点苗头。不过当时还是同僚酬赠的性质，没有正式形成流派。引人注意的是，徐祯卿本来是吴中四才子之一，诗风与李梦阳不同，后来却改弦易辙，站到李梦阳的旗帜下来了，这也从一个侧面证明了李梦阳在当时的影响之大。

从现存资料看，李梦阳第一次提出他的文学复古主张，是在弘治十八年(1505)写的《与徐氏(祯卿)论文书》(《空同集》卷六二)中。他说："诗贵宛不贵险，贵质不贵靡，贵情不贵繁，贵融洽不贵工巧……三代以下，汉魏最近古。"据李梦阳在这封信中说，这番议论缘于徐祯卿来信要求同他成为像晚唐皮日休、陆龟蒙那样唱和的诗友。李梦阳表明，他所反对的险、靡、繁、巧，不仅针对皮、陆而言，而且连中唐元(稹)、白(居易)和韩(愈)、孟(郊)那样"连联斗押，累累数千言不相下"的酬答也被否定了。他指斥这种唱和无异是"入市攫金，登场角戏"。作为对上述诸人弱点的批判，李梦阳无疑是正确的。至于"三代以下，汉魏最近古"的论点，他在同年作的《章园饯会诗引》(《空同集》卷五六)中有进一步引申："今百年化成，人士咸于六朝之文是习是尚，其在南都为尤盛。予所知者顾华玉(璘)、升之(朱应登)、元瑞(刘璘)皆是也。南都本六朝地，习而尚之固宜。庭实(边贡)齐人也，亦不

免，何也？大抵六朝之调悽宛，故其弊靡；其字俊逸，故其弊媚。”可以清楚地看出，李梦阳复古主张的特点是崇尚汉魏，而这是为了反对当时流行的六朝绮靡之风。他所批评的边贡、朱应登、顾璘都是七才子或十才子中的人，是他的同道，而刘璘、顾璘与徐祯卿又称江东三才子。这一方面可见当时的文学流派是很松弛的，自由出入，门户不严，各个作家的创作同文学主张未可一概而论；另一方面从李梦阳对徐祯卿、边贡、朱应登、顾璘等人的批评中，可以看出他在文坛上的积极领导作用。李梦阳在《章园饯会诗引》中还说：“夫泝流而上，不能不犯险者，势使然也。”这似乎同《与徐氏论文书》中所说的“贵宛不贵险”相矛盾。其实，“贵宛不贵险”所说的“险”，是指唱和诗中的险语、险韵，这是李梦阳所反对的；“不能不犯险”却是指风格而言，为了有别于六朝的靡与媚，不惜矫枉过正，相反相成，两者并行不悖。

李梦阳还有三篇重要诗论：《诗集自序》①着重表现了他文学思想的积极面，《驳何氏论文书》、《再与何氏书》（《空同集》卷六二）则暴露了他复古主义的消极面。他在《诗集自序》中强调：“今真诗乃在民间，而文人学子顾往往为韵言，谓之诗。”他认为劳动人民（“途巷蠢蠢之夫”）“行咕而坐歌，食咄而寤嗟，此唱而彼和，无不有比焉，兴焉，无非其情焉”。所以他说：“诗者，天地自然之音也。”正因为如此，他才特别重视向汉魏乐府学习，称之为“比辞而属义，斯为有意。”从这篇自序可以看出他之所以提倡复古是为了继承汉魏乐府的优秀传统，是为了向古代民歌学习，这是他文学思想的积极面。他在《缶音序》（《空同集》卷五二）中说：“予观江海山泽之民，顾往往知诗，不作秀才语，如《缶音》是已。”他又在《郭公谣》后记中说：“世尝谓删后无诗，无者谓雅耳。风自谣口出，孰得而无之哉！今录其民谣一篇，使人知真诗果在

① 《明文海》卷二六二，文渊阁四库全书本。

民间。"(《空同集》卷六)可见他不仅重视民谣,而且还进行过搜集。

《驳何氏论文书》、《再与何氏书》表明,作为一个流派,前七子内部不是没有争论,李梦阳和何景明的文学主张有一致也有斗争。何景明虽然比李梦阳年幼十一岁,迟九年成进士,却和李梦阳一样是前七子的领袖。当时人称他们为"李何"或"何李",可见在人们心目中他们的地位不相上下。从李梦阳的《驳何氏论文书》、《再与何氏书》、《答周子书》(《空同集》卷六二)和何景明的《与李空同论诗书》(《大复集》卷三二)可以看出,他们争论的焦点是对学古的方法和途径有不同看法。李梦阳认为何景明"有乖于先法",故劝他"改玉趋"(《驳何氏论文书》)。何景明老实不客气地对此作了反批评,接着李梦阳一再写信加以驳斥。

这次争论由于带有古代文人相轻、意气用事的坏习气,很多笔墨以个人攻讦代替了原则争论,风格不高,但是它使我们更好地认清了李梦阳复古主义理论的弱点。在给何景明的两封信里,他一再强调学习古人做诗的技法。如说:"夫文与字,一也。今人模拟古帖即太似不嫌,反曰能书,何独至于文而欲自立一门户耶。"(《再与何氏书》)这是替模拟做辩护。其实以书法而论,模拟古帖固然是学习所必需的,但是古往今来单单依靠模拟而成为书法大家的例子是找不到的。至于怎样向古人学习,李梦阳提出一个"法"字。他说:"古人之作,其法虽多端,大抵前疏者后必密,半阔者半必细,一实者必一虚,叠景者意必二……此予之所谓法,圆规而方矩者也。"(《再与何氏书》)这样的看法当然经不起何景明的反驳。在《与李空同论诗书》中,何景明讽刺他"如小儿倚物能行,独趋颠仆",这是说他不能自成一家;又批评他"闲缓寂寞以为柔澹,重浊剜切以为沉着,艰诘晦塞以为含蓄,野俚辏积以为典厚",这是说画虎不成反类犬。针对李梦阳的"独守尺寸"之"法",何景明提出"舍筏登岸",即以学古为筏,以

舍筏为本。不能舍筏，就不能登岸，即不能"自创一堂室，自开一户牖，成一家之言"。何景明的这些意见显然是正确的。但直到1524年，何景明已经逝世三年了，李梦阳还在《答周子书》中辩解说："今人法式古人，非法式古人也，实物之自则出。"意即学习古人是通过古人去学习文学创作的技巧、法则，这不能说没有一些道理，然而在同一封信里他又说："学不的古，苦心无益"，到底还是强调恪守古人的法式。总之，在理论上，李、何的分歧主要是复古法式的死、活之别。

也许有人要问，既然何景明同李梦阳有过一次大论争，那么李梦阳的诗论还能在多大的程度上代表前七子呢？不错，何景明在《与李空同论诗书》中说："追昔为诗，空同子刻意古范，铸形宿镆，而独守尺寸；仆则欲富于材积，领会神情，临景构结，不仿形迹。诗曰：'惟其有之，是以似之。'以有求似，仆之愚也。"后来《明史》《何景明传》说："梦阳主模仿，景明则主创造"，也许是以这封信作依据的吧。这显然是漏掉了上面引文中的最后一句话："以有求似。"何景明在《海叟集序》(《大复集》卷三四)中有过坦率的自白："景明学歌行近体，有取于二家(按指李白、杜甫)，旁及唐初、盛唐诸人，而古作必从汉魏求之。"以创作而论，何景明的《拟古诗十八首》(《大复集》卷八)、《咏怀十首》(《大复集》卷九)、《秋兴八首》(《大复集》卷二四)，都不是单纯的模拟。何景明现存的有关论诗的文章，无论是《汉魏诗集序》(《大复集》卷三四)、《王右丞诗集序》(同上卷)，还是《海叟集序》、《明月篇序》(《大复集》卷三四)，都曾经重申上述主张。尊崇汉魏盛唐，作为前七子复古主张的立足点，何景明同李梦阳是一致的，如果连这一个共同的思想基础都没有，前七子就不可能在文学史上作为一个流派而出现了。只不过在创作实践上，李梦阳更多地接受汉魏乐府的影响，而何景明则更多地得益于唐代歌行和近体诗罢了，二人其实是殊途同归于复古。

以李梦阳为代表的前七子诗论的积极贡献可以归结为两点：一是重视民谣，李梦阳在《诗集自序》中主张“真诗乃在民间”[①]。他把文人学士的诗歌贬之为“韵言”，斥之为“出于情寡而工于词多”，这是批评他们的诗歌仅仅是协韵的散文，是以形式技巧代替真实的思想感情。重视民谣，把诗歌看作“天地自然之音”，这些说法实际上是后来公安派文学主张的先声，在文学史上是值得大书一笔的。其次是提出了向汉魏学习的主张。提倡汉魏包括两个方面：第一个方面是学习魏晋诗人，如他在曹植、阮籍、陆机、谢灵运、陶渊明诗集等几篇序中表达的观点以及他自己的模拟作品，这些都可以说是复古主义，或者同复古主义相近；第二个方面是学习汉魏乐府诗，这同他重视民歌的思想有关，不可一概以复古面否定。他曾在《驳何氏论文书》中为自己辩护道：“若以我之情，述今之事，尺寸古法，罔袭其辞……此奚不可也?”李梦阳的乐府诗确实近乎旧瓶装新酒，但“以我之情，述今之事”，面向当代现实，为他自己进步的政治主张服务，这应该加以肯定。可见，以李梦阳为代表的前七子的诗论，不是复古主义一词所能包括的，他们的积极方面尤其如此。

有必要澄清一个一向被人们误以为是事实的说法：《明史·李梦阳传》说李梦阳“倡言文必秦汉，诗必盛唐，非是者弗道”。《列朝诗集小传》(丙集)本传甚至说李梦阳“不读唐以后书”。事实是怎样的呢？李梦阳在《论学》下篇第六(《空同集》卷六五)中曾说过“西京(汉)之后，作者(指古文)无闻矣”，这是“文必秦汉”的调子；然而他又说“宋儒兴而古之文废矣”，言下之意是在这以前古之文是不废的。可见片言只语未必可以作为立论的依据。李梦阳在《章园饯会诗引》(《空同集》卷五十六)中认为唐诗胜过六朝，在《潜虬山人记》(《空同集》卷四八)中以唐诗否定宋诗，但

---

① 在《空同集》卷六《郭公谣》下自注为“真诗果在民间”。

是他在《徐子将适湖湘，余实恋恋难别，走笔长句，述一代文人之盛，兼寓祝望焉耳》中又说："大历、熙宁各有人，戛金敲玉何缤纷"(《空同集》卷二十)，对宋人有适当肯定。对唐诗他也并不独尊盛唐，在《缶音序》(《空同集》卷五十二)中他认为"诗至唐，古调亡矣"；《自序》则以李杜歌行为"驰骋之技"(《明文海》卷二百六十二)，还流露出不屑的语气。可见李梦阳并非对秦汉盛唐一概肯定，除此之外一概否定。

人们容易把复古与退化论联系在一起，前七子的复古主张是不是文学退化论呢？他们是明代文学史上第一个明确提倡复古的流派，所以对这个问题不可不辨。前面说过"前七子"提倡汉魏乐府同重视民歌有关，这就不同于一般的复古。其次，他们所提倡或取法的汉魏和盛唐，确是我国诗史上的高峰，他们所不满和反对的六朝和宋诗，又确是呈现了某些倒退的现象，因此他们的主张大体上同文学史的客观实际相符。他们认为唐诗比六朝诗好，明诗到他们的时代才趋于兴盛，这并不是一代不如一代的看法。

李梦阳(1473—1530)，字献吉，号空同子，庆阳(今属甘肃)人。他出身寒微，曾祖父人赘于王氏，到他父亲才恢复李姓。他父亲曾任周府封丘王教授，后来移家河南开封。李梦阳在弘治六年举陕西乡试第一名，次年登进士。由于连丧父母在家守制，二十七岁才出任户部主事，三十四岁升员外郎，次年升郎中。三十六岁那年他被谪为山西布政司，未几又被罢官。四十岁时，即宦官刘瑾处死的次年，他出任江西按察司提学副使。三年后因事下狱，罢官回开封。李梦阳从出仕到最后一次罢官，十七年中免职四年，下狱三次。终年五十七岁。

弘治十八年(1505)四月，李梦阳以户部主事上了一道奏章。这时他在文学上虽然已有名声，在政治斗争中却是初露头角。他把当朝弊政总结为二病、三害、六渐，特别指出宦官是当时的

“腹心之病”，在外戚中则指名抨击皇后之弟寿宁侯张鹤龄(《空同集》卷三九《上孝宗皇帝书稿》)。李梦阳以冒犯皇后的罪名下狱后，由于皇帝朱祐樘的袒护，很快就被释放，只得了罚俸三个月的处分。据说出狱后他在路上遇见张鹤龄，用马鞭打落他两枚牙齿，这个国舅也不敢计较。

正德元年，即上述事件的次年，新皇帝朱厚照即位，大权集中在以宦官刘瑾为首的“八虎”手中。李梦阳替户部尚书韩文起草奏章加以弹劾，又会同朝臣伏阙力争，要求处死刘瑾等人，事情由于皇帝中途变卦而功败垂成，大臣从辅相以下纷纷去职。次年李梦阳被免官，并被刘瑾宣布为奸党之一。一年后因为他曾经起草弹劾宦官的奏章，在家乡被捕，解到北京监狱。刘瑾对他必欲置之死地而后快，幸亏康海营救，才获得释放。

李梦阳虽然逝于嘉靖八年，如上所述，他主要的政治和文学活动都在弘治、正德期间，尤以弘治末到正德九年(1514)罢官前的十多年最为重要，他的诗集《弘德集》由此得名。李梦阳的创作主要是诗文，赋可以略而不论。前人特别称道他的七律，王维桢曾经这样赞美他：“七言律自杜甫以后，善用顿挫倒插之法，惟梦阳一人。”(《明史》卷二八六《李梦阳传》)试以他极力模拟杜甫《秋兴八首》的《秋怀八首》(《空同集》卷二九)之二和之七为例：

> 庆阳亦是先王地，城对东山不窋坟。
> 白豹寨头惟皎月，野狐川北尽黄云。
> 天清障塞收禾黍，日落溪山散马群。
> 回首可怜鼙鼓急，几时重起郭将军？

> 曾为转饷趋榆塞，尚忆悲秋泪满衣。
> 沙白霜冻月皎皎，孤城哀笛雁飞飞。
> 运筹前后无功伐，推毂分明有是非。

西国壮丁输挽尽，近边烟火至今稀。

不能否认这是功力深厚的拟作，但里面确实也有作者自己忧时伤国的感情。然而从遣词造句到谋篇布局，不敢丝毫逾越古人的格式，不管怎样高超，也不过是一件复制品。李梦阳曾讽刺何景明："'百年'、'万里'，何其层见而迭出也。"(《再与何氏论文书》)其实杜甫常用的一些词汇如"天地"、"乾坤"、"天涯"、"四海"等等以及若干句式，他自己都如法炮制，反复套用，即以"百年"和"万里"论，在他的三百多首七律中就出现了十八次之多，比何景明可谓有过之而无不及，他真是太缺乏自知之明了。李梦阳的古诗有一百二十余首注明效陶潜、李白、杜甫，以至张籍、王建、李贺的，近体诗却没有一首注明学谁。其实大多数是学杜甫的，也许正因为学得太多太像了，以致他自己也认为没有注明的必要。从这些拟作，可以充分看出李梦阳诗论中的消极部分对其创作的有害影响。

从乐府诗和古诗来看，李梦阳不愧为明代一位重要的诗人。他的《君马黄》(《空同集》卷六)揭露、鞭挞了横行不法的宦官及东厂、西厂特务的恶行，"毁彼之庐行我舆"是京都街头的日常景象，也是血淋淋的对宦官的控诉。宦官依仗皇权庇护无法无天，肆行无忌的状况，在诗中得到了真实的表现。《空城雀》(《空同集》卷七)则以麻雀啄尽弱者的谷穗为喻，使人联想到贵族大地主集团对劳动人民的掠夺，同时流露了作者无可奈何的消极情绪。这类诗是他"以我之情，述今之事"诗论的实践，而过于散文化则是它们在艺术上的通病。

李梦阳的某些乐府诗不像他的七言律诗那样陈陈相因。如果李梦阳的近体诗学杜甫粗粗一眼就可以看出，那么他学汉魏乐府诗就不是那么有迹可寻了，因此往往不被人注意。这可能是由他模拟汉魏和盛唐的两种不同方式而引起，而这个不同之

所以产生，又同诗体有关。近体律诗和绝句本来是抒情小诗，不像乐府诗那样从汉魏以来就有敢于面对现实的传统。近体诗，尤其是律诗，其体裁本身就特别强调技法。如前面所述李梦阳批评何景明时所指出的“前疏者后必密，半阔者半必细，一实者必一虚，叠景者意必二”，这一套窍门就特别适用于律诗。另一方面，李梦阳再三致意的“比辞而属义”、“以我之情，述今之事”的进步诗论，却又特别适用于乐府诗和古诗，而不太适用于近体诗。由于上面所举的一些原因，李梦阳的乐府诗比较有新意。如上文所言，他把记录的一首民歌《郭公谣》编入诗集，并且加了“使人知真诗果在民间”的按语。这首诗本身并不高明，但是它引起被人看作明代复古主义肇始者的李梦阳关注，就不能不说是难能可贵的了。再如他的《禽言》（《空同集》卷六）：

姑恶、姑恶，小姑刺齇姑不乐。新妇早煮餔，低声奉小姑。

这样的诗也许更接近于民歌，却不大能看出诗人的本色了。李梦阳的乐府诗在古代诗人的拟乐府诗中是很有特色的，这是不求形似而求神似取得的效果。一般拟作往往失之过于流利、浅近，而苦无新意；李梦阳则偏于生涩、险拗，思想内容则和乐府诗的现实主义传统十分合拍。他既然在诗论中表示为了反对当时流行的六朝诗风，不惜矫枉过正，就自然会形成这样的风格。像“逢人面色如地皮”（《空同集》卷一九《襄阳歌》）、“儿惊屡叫安之乳”（同上卷《苦雨后篇》）等确实有粗恶之嫌，但是像前面引录的两首乐府诗（《君马黄》、《空城雀》）是那样质朴无华，可以见出他的乐府诗在艺术形式上的主要特点。

李梦阳古诗的成就仅次于乐府诗。可以举《石将军战场歌》（《空同集》卷二二）、《玄明宫行》（同上卷）为代表。它们之所以不及他的乐府诗，同模拟的痕迹较多有关。至于优点，因为古诗

同乐府诗体制比较接近，上面对他乐府诗所作的评论，差不多也同样适用，这里就不再赘述了。

从上面这些诗例可以看出李梦阳诗论的进步成分对他创作实践的有利影响。他的具有积极意义的好诗，往往同他的进步政治斗争有关，锋芒所指，都是针对贵族、宦官集团的，在一定程度上传达了人民的心声。过去关于李梦阳的评论，往往因为他有复古主义的诗论，就简单地把他的创作也连带否定了。这样不仅对他诗论中的进步部分视而不见，而且在他的整个思想中只看到他文学思想的消极面，看不到他进步的政治思想及其对他诗论及其创作的影响，难免流于片面。

何景明（1483—1521），字仲默，号大复山人，河南信阳人。他出生在一个驿丞家庭，早慧，十六岁以乡试第三名中举，四年后成进士，二十二岁被任命为中书舍人，他同李梦阳等人的交游大约从这时开始。第二年因皇帝朱祐樘去世，他曾奉使到黔滇一带的少数民族地区。回来后他曾上书吏部尚书许进，劝他不要迁就宦官刘瑾，以免为天下后世所不容。二十五岁时他怕受到陷害，告病回乡。第二年，他同所有告长假回乡的官员都被刘瑾免职。三年之后，刘瑾事败，何景明由于内阁大学士李东阳的推举，授中书舍人直内阁经筵官。皇帝朱厚照收留了上百的义子，赐姓朱氏，他们大都同宦官有关系，由地痞、流氓摇身一变，升为都督、指挥。皇帝又招请番僧进宫，把国防军留在京师。何景明奏了一道《应诏陈言治安疏》(《大复集》卷三二)加以谏阻。但石沉大海，引不起任何反响。这时他三十二岁，三年后升吏部验封司员外郎，仍直内阁。次年，出任陕西按察司提学副使，三十九岁病卒。

何景明同李梦阳的文学思想同中有异，他们批评朝政，反对宦官，在仕途上遭受挫折的情况相近，他们的诗歌创作同样为自己的政治主张作鼓吹。如果说李梦阳的诗论偏重古乐府诗，因

此创作的所长也在此，何景明则在崇尚汉魏乐府的同时，强调学习初唐四杰的词藻富丽，音节可歌，他擅长的诗体也是歌行近体。何景明的乐府诗不及李梦阳，李梦阳的歌行则不及何景明。我们如果把两人同一题目的歌行《玄明宫行》作比较，不难看出何景明的特点与他所学习的初唐四杰的特点是接近的。李梦阳的那一首如："峨碑照耀颂佑事？或有送男充道童。闻言怆恻黯无答，私痛圣祖开疆功。"（《空同集》卷二二）"峨碑"与"或有"两句转接生硬，同后面又脱节。以思想内容而论，何景明的这一首着重在"明圣虽能断诛罚，作新未见持纲纪"（《大复集》卷一四）以下几句，全诗就不限于因玄明宫的遗迹而兴叹，不仅对已死的宦官刘瑾的罪行作揭发，更重要的是针对现实：一个宦官失败了，新的权贵又接着受到宠幸。这就是当时贵族大地主擅权的政局的缩影。李梦阳的那一首草草结束，给读者印象不深。何景明的《岁晏行》（《大复集》卷一一）"近闻狐兔亦征及，列网持缯遍山城"，揭发了统治者敲剥无厌；《点兵行》（《大复集》卷一四）"禁垣西开镇国府"，批评皇帝朱厚照把边防军留在京都，以老弱残兵开往前线。这些都是富有社会意义的好诗。

何景明的近体抒情小诗隽永有味，这是李梦阳所不及的。举《秋日杂兴十五首》（《大复集》卷二八）中的一首为例：

> 雨花风叶总堪怜，海燕江鸿各渺然。
> 莫向高楼空怅望，暮蝉多在夕阳边。

何景明生前曾写信给前七子中的王廷相，邀他前来相会，讨论他的论说文，后来因事不果。他的这些论说文也许未完成，也许是失传了，也有可能就是现存的《何子》十二篇。作为散文来看，文辞流畅，辩说从容，一点也不带"文必秦汉"那种假古董气。至于内容，如《法行篇》第三说（《大复集》卷三〇）、《任将篇》第四

说(同上卷)都是切中时弊的说论。康海曾说,只把何景明看作诗人,不免于浅见,这是有道理的。

自从何景明、李梦阳发生论争后,人们纷纷议论两人的优劣。实际上,就创作而言,两人确是难分轩轾。李梦阳崇尚汉魏乐府而何景明较多地接受唐代歌行和近体诗的影响,两人却在复古的道路上殊途同归;李梦阳的"粗豪"容易为人诟病,但我们不能忘记他那些朴质无华的作品;何景明的"俊逸"即使有瑕疵也容易为读者所宽容,但是个人特色不及李梦阳显著。但以文论而言,无论从社会影响及积极贡献来说,何景明都不及李梦阳。说前七子以李梦阳、何景明为代表,这当然不错;但如果只举一个作家为代表的话,那就只能是李梦阳,而不是何景明了。

在前七子中处于第三位的诗人徐祯卿(1479－1511),字昌穀,一字昌国,祖籍常熟,迁住吴县(今苏州)。他二十七岁举进士,授大理左寺副,因失囚贬为国子监博士。他三十三岁在北京逝去,有《迪功集》、《迪功外集》。

徐祯卿成进士前与唐寅、祝允明、文徵明并称吴中四才子。其他三人以书画著名,论诗名则徐祯卿最著。他以"吴中诗人之冠"(《明史》卷二八六本传)而投于李梦阳旗下,被吴中人讥为"邯郸学步"(《列朝诗集小传》丙集本传),李梦阳则批评他"守而未化"(《与徐氏论文书》)。但这并不妨碍他成为当时在南北两地皆有影响的诗人。

徐祯卿在吴中时的诗很有齐梁余风,试以当时传诵的一首七律《文章烟月》为例:

风霜独卧闲中病,时节偏催壑口蛇。
篱下落英秋半掬,灯前新梦鬓双华。
文章江左家家玉,烟月扬州树树花。

会待此心销灭尽，好持斋钵礼毗耶。[1]

诗远离现实，带有失意文人感伤失意的情调，风格则清新妍丽。他成进士后入京与李梦阳交游，诗风为之一变。把《迪功集》四卷同《迪功外集》三卷比较，可以明显地看出他前后诗风的不同。如果把他酷肖李梦阳的几首乐府，如《猛虎行》、《苦寒行》(《迪功集》卷一)同《文章烟月》放在一起，令人难以相信它们出于同一诗人笔下。以早年的吴中诗风而实现这个转变，在徐祯卿并不是一开始就自觉自愿的。他有诗说："我虽甘为李左车，身未交锋心未服。顾予多见不知量，此项未肯下颇牧。"(《明诗综》卷三六小传引)后来他主动写信给李梦阳，要求与他订交，情辞恳切，李梦阳也热情作答，这就是前面提到的著名的《与徐氏论文书》。在这封书信里，李梦阳也对徐祯卿前期的创作提出了批评和改进的建议，这就是前面提到的"诗贵宛不贵险，贵质不贵靡，贵情不贵繁，贵融洽不贵工巧"。对于徐祯卿而言这是具体的，但对于李梦阳而言，却还有针对六朝诗风的广泛意义。徐祯卿的回信(《迪功集》卷六《与李献吉论文书》)表达了对少作的悔改，但对李梦阳的教导他的态度是有所保留的。这也就是徐祯卿"守而未化"——既染北地清刚之气面江左风流尚存的内在原因。也正因为如此，他还是使李梦阳在盖棺论定时，不得不承认他"蹊径存焉"[2]。另一方面，这种情形也使人不禁揣想徐祯卿悔其少作，改换门庭，是否有在李梦阳为首的北方文人集团面前势单力孤，迫于压力而不得已的苦衷，并非如朱彝尊《静志居诗话》所说是"心领意写"。

---

① 《弘正四杰集》本《迪功集外》卷三。

② 《空同集》卷五二《徐迪功集序》。

有人认为《迪功集》可能经过李梦阳的修订[①]，这说法虽然不一定可靠，却有一些道理。他的诗可以说兼有前七子同吴中四才子两个迥然不同的流派之长处。他改宗汉魏乐府的现实主义诗风，而能免去粗硬之弊，但工丽有余，可惜格局失之过小。也许这是他中途夭折，未能充分施展才华的缘故。他擅长的绝句如《送萧若愚》（《迪功集》卷三），足以代表其南北兼融的成就：

送君南下巴渝深，予亦迢迢湘水心。
前路不知何地别，千山万壑暮猿吟。

《迪功集》之《谈艺录》一卷是徐祯卿的论诗之作，也是前七子诗论的代表之一。其中一些观点显然受到李梦阳的影响，如“魏诗门户也，汉诗堂奥也”；“古诗三百可以博其源，遗篇十九可以约其趣，乐府雄高可以厉其气，《离骚》深永可以裨其思，然后法经而植旨，绳古以崇辞。虽或未尽臻其奥，吾亦罕见其失也”。

边贡（1476－1532）字廷实，历城（今山东济南）人。二十岁中举，次年成进士，授太常博士。三十岁改官给事中，升太常寺丞。五年之后出任荆州知府，次年奔丧归里。三十九岁起为河南提学副使，同休官在家的李梦阳又在开封相聚。四十七岁以后大约十年，他都在南京，由南太常少卿、太仆寺卿、刑部右侍郎做到户部尚书。位居高官而悠闲无事，终因“纵酒废职”而被弹劾免官。有《华泉集》。他同李梦阳、何景明、徐祯卿又称为“弘（治）正（德）四杰”。四人中官位数他最高，文学成就却数他最低。论关怀现实不及李梦阳、何景明，论才情之美则不及徐祯卿。

王廷相（1474－1544）字子衡，号浚川，仪封（今属河南开封）

① 见李开先：《渼陂王检讨传》，《闲居集》卷一〇，文渊阁四库全书本。

人，二十二岁中举，二十九岁成进士，选为翰林院庶吉士，改兵科给事中。三十五岁因细故谪为亳州判官，第二年召还，升监察御史，出按陕西。四十一岁因得罪镇守宦官被捕下狱，谪赣榆县丞。两年之后调任宁国知县，次年升松江府同知。四十五岁后累升四川提学佥事、山东提学副使、湖广按察使、山东右布政使、右副都御史巡抚四川。在湖广按察使、四川巡抚任上，以镇压农民及少数民族起义而受到统治者的赏识，五十五岁后提升为兵部右侍郎、左侍郎、南京兵部尚书、左都御史，官至正二品。六十八岁他因翊国公郭勋有罪，处理不及时，被革职为民。一方面，王廷相官居七卿之列，手上沾有起义者的鲜血；另一方面他是当时的进步思想家，带有明显的唯物主义倾向。他批判了宋儒程颐"理自理，气自气"的二元论观点，对孟子的性善说也大胆地提出异议。《雅述》、《慎言》、《答薛君采论性书》（编人《王氏家藏集》）都是他重要的哲学著作。就文学而论，王廷相在前七子中不曾表现出显著的特色。他长于古乐府，这一点同李梦阳、何景明一样，但成就不能与李、何相比。他的诗内容面向现实，贯达意而不够精练，却表现出一种壮采。

王九思（1468—1551），字敬夫，号渼陂，别署紫阁山人，鄠县（今陕西户县）人。弘治九年（1496）进士，由庶吉士授翰林院检讨。不久调吏部，官至郎中。刘瑾败，坐党被谪，后因朝议终不再用。诗文有《渼陂集》。康海（1475—1540），字德涵，号对山，别署沜东渔父，陕西武功人。弘治十五年（1502）状元，授翰林院修撰。有《对山集》。正德初年，刘瑾专权，想罗致康海，遭到拒绝。后李梦阳因得罪刘瑾被下狱，寄书求康海相救。康海谒见刘瑾，刘瑾大喜，盛赞康海，康海则推言李梦阳，李梦阳因而获释。后坐刘瑾党被废，退居乡里，挟歌妓酣饮，征歌度曲，自比俳优，以寄怫郁。

康海、王九思的情况同其他五个人不同。他们是儿女亲家，

关系密切,一生的遭遇也很相像。他们都是陕西人,是太监刘瑾的同乡。前七子中李梦阳、何景明、王廷相都曾受到宦官的迫害和打击,徐祯卿潦倒失意,边贡在刘瑾当权时也久居下僚。康海、王九思则不然,他们虽无心勾结刘瑾,刘瑾却有意拉拢他们。当李梦阳、何景明与刘瑾作斗争时,康海、王九思保持了暧昧的沉默态度。刘瑾伏法以后,他们被看作阉党而受到罢官的处分。前面说李梦阳、何景明同辅相李东阳,无论在政治上、文学上都保持着友好的关系,不曾有所不满或反对;康海、王九思则误以为他们罢官是受了李东阳的"陷害"而怀恨在心,公开加以讽刺。就文学论,李梦阳、何景明的主要成就是诗,康海、王九思则着重在文。康、王又是著名的杂剧家。

第四节　于谦、杨慎、吴中文士

馆阁风气盛行时,于谦独立其外;前七子横绝天下,杨慎独张一帜;吴中文人虽有群体优势,却大抵自立门户。这些各秉个性的诗人,在潮流之外,为文坛带来了一股清新的气息。

一、于谦和杨慎

于谦(1398—1457),字廷益,钱塘(今杭州)人。永乐十九年(1421)进士。明宣宗宣德初年授山西道御史,五年后擢升兵部右侍郎,巡抚河南、山西共十八年,还都后拜兵部尚书,升至少保。土木堡之变,英宗被俘,蒙古大军又直逼京城,朝中大臣有迁都之议,于谦竭力反对,立英宗之弟朱祁钰为景帝(代宗),又率军击退蒙军。英宗复辟,于谦被加了一个莫须有的罪名——意欲迎立外藩,处死于西市。直到明宪宗成化年间,他才被谥为肃愍。有《忠肃集》。

于谦不是文臣,文学并不为他特别关注。但是,他对文学有

自己的主张，不为馆阁风气所裹挟。于谦为诗尤擅绝句，语言简净，意象新颖，风格自然。他论诗最引人注意的是对理趣的看法："诗岂易言哉，发于心，形于歌咏，尽乎人情物变，非深于理而适于趣，则未易工也。"[①]自严羽的《沧浪诗话》提出别材别趣说以来，理趣话题历代争论不休，论者往往在理障和理趣之间纠缠不清。而于谦认为，理与趣不矛盾，问题只在能否达到"深"与"适"，"真味自存"（同上文）。真味自存的诗，与那些刻镂雕琢，要寻求其精神气脉却不可得的作品大不一样。于谦追求的审美理想，是内在的"真"和与之相适应的表达方式之统一。理与趣在他的诗歌中表现得是那么圆融，它们来自诗人所体验的人情事理，理中有趣，趣中有理。于谦在青少年时期写下的《石灰吟》[②]就很好地表现了他的理趣观：

千锤万击出深山，烈火焚烧若等闲。
粉骨碎身全不怕，要留清白在人间。

咏物诗托物言志，具有象征特点，以具体的形象，引发读者无限的联想。所以，咏物诗形象与情志的关系往往就是形象与事理的关系。事理能以形象出之是理趣，反之则为理障。于谦这一首咏物诗可谓自出机杼，理深趣适。诗人以出人意表的想像赋予石灰独特内涵，用它来象征自己所向往的高尚人格，一个刚直不阿、立志高远的士大夫形象矗立起来，是诗人自我的写照。

---

① 于谦：《玉岑诗集序》，《忠肃集》卷一二，文渊阁四库全书本。本节引录诗文除另注明者外，均出于本版本。

② 录自林庚主编：《中国历代诗歌选》，人民文学出版社 1979 年版，第 827 页。此诗四库全书本《元明事类钞》卷二二做："千锤万凿出深山，烈火坑中炼尔颜。粉骨碎身皆不顾，要留清白在人间。"《忠肃集》未见录。

自然景物和爱情，于谦写得清新自然，意味深长。如《暮春客途即景》："雨中红绽桃千树，风外青摇柳万条。借问春光谁管领，一双蝴蝶过溪桥。"（《忠肃集》卷一一）习见的暮春景物描写多半在风雨，亦在落红。而这里的雨中红桃生机勃勃，风外柳条春意盎然，别是一般情境，"借问"一句化实为虚，引人遐想，深得绝句韵致。又如《拟吴侬曲》："忆郎直忆到如今，谁料恩深恋亦深。刻木为鸡啼不得，原来有口却无心。"（《忠肃集》卷一一）这是一首怨曲，却一反怨曲的哀怨常态，写得直截爽利。后两句比喻尤为质朴活泼，一个民间女子深情泼辣的形象宛然在目。于谦并不只是流连光景，他还写下了不少关乎国计民生的诗篇。如《平阳道中》（《忠肃集》卷一一）：

> 杨柳阴浓水鸟啼，豆花初放麦苗齐。
> 相逢尽道今年好，四月平阳米价低。

春天的欢愉，来自气象清和的田野和百姓可以果腹的欣慰，作为军事将领的诗人，把关怀民众的情怀表露无遗。

杨慎（1488－1559），字用修，号升庵，四川新都人。正德六年（1511）状元，授翰林修撰。嘉靖三年为翰林学士，参与《武宗实录》的修撰，因两上议大礼疏并率群臣撼奉天门泣谏而触怒世宗，被贬谪云南永昌卫（今云南省保山市），直到七十岁才还乡。其间世宗曾问起过他的情况，每次都被朝臣以其老病搪塞。杨慎在滇中听说后干脆任情自放，醉后以粉涂面，扮丫环插花于头，诸妓拥之在街市上游行。他对人说："老颠欲裂风景，聊以耗壮心，遣余年耳！"[①]显然是以癫狂的行为来表现内心的郁愤。

杨慎著述甚多，凡百余种盛行于世。诗文有《升庵集》。他

① 详见《列朝诗集小传》丙集本传，古典文学出版社1957年版，第354页。

兼擅诗、词、曲，所著诗话以博学取胜，《列朝诗集小传》本传说他因长期贬谪边地，书不易得，援引典籍多凭记忆，故舛错较多。杨慎少年时即以诗文知名，得到李东阳的赏识，进士及第又出于李东阳门下，与前七子亦交好。

李调元《升庵诗话序》说杨慎"作诗不名一体，言诗不专一代，兼收并蓄，待用无疑，而说者或以繁缛靡丽少之"。在前七子复古之风盛行时，杨慎无论创作还是诗论都不愿依傍门户而欲独树一帜，虽然他对前七子不无好评[①]，但决不折于其风之下。他在一封给朋友的答书中说："日承手书，论近代诗人，而猥以不肖厕之空同、大复、迪功之间。刻画无盐，唐突西子，岂敢当，岂敢当！"[②]表面的谦逊，掩饰不了事实上的不屑。他排击模拟的话随手可举，如讥笑"近日诗流"、"号曰作手"者，不曰"莺啼"而曰"莺呼"，不曰"猿啸"而曰"猿嗅"，还说"不如此不似杜"。把这些东西遍刻广传，"后生效之，益趋益下矣"[③]。他又对片面学杜，不及其余提出批评："近世学杜，而此样风致划尽，盖亦偏矣，善诗者必兼之。"[④]

杨慎论诗重兼收并蓄而不有所偏废，晚来对此愈加强调。他的诗早年沉酣六朝，揽采晚唐，模拟点窜，失之繁缛靡丽；后期则一空依傍，师心创意，自成一格。贬谪滇云的人生变故，使他体验到另外一种生活，久处民风淳朴的边地，让他远离了中心地区文风的熏染。可以说，贬谪滇云后，升庵的诗歌入于圆融无碍

① 如他说："弘治间，文明中天，古学焕日。艺苑则李怀麓、张沧洲为赤帜，而和之者多失于流易；山林则陈白沙、庄定山称白眉，而识者皆以为傍门。至李、何一出，变而为学杜，壮乎伟哉！"（《明诗综》卷三四李梦阳小传引，文渊阁四库全书本）

② 详见《升庵遗文录》卷中书牍类《答周木泾论诗书》，云鸿印刷社本。

③ 详见《丹铅总录》卷一九《诗话·诗文用字须有来历》，文渊阁四库全书本。

④ 详见杨慎：《离夕有赠效垂拱体》，《张愈光诗文选》卷二，云南丛书本。

之境。

抒发被贬谪边地的郁塞不平之气，描绘滇云民情风俗和旖旎风光，是杨慎入滇数年诗歌创作的两大主题。他的诗众体兼备但不是各体皆擅，长于七言绝句、律诗、歌行，这几种诗体在他笔下可谓各尽其妙。

杨慎的七律讲究韵律而不失浑厚之气。组诗《春兴》①八首显然受到杜甫《秋兴》八首的启发，但诗人反秋为春，在春和景明中让我们感觉到他不甘终老无为却又报国无门的内心痛楚。这一组诗对杜诗背景的置换是大胆的，由此也可见诗人力图创新。组诗第一首以诗人登楼远眺为视角，展示晴川万里、山河秀丽的景象。与之形成强烈对照的是下半首所表现的诗人形象和心境："天涯游子悬双泪，海畔孤臣谪九年。虚拟短衣随李广，汉家无事勒燕然。"其二云："巢云独鹤时时下，傍水群鸥日日来。散地幸容高枕卧，清朝岂乏济川才。"他自我安慰可与鸥、鹤嬉戏，不用关心国事，但内心真正向往的，是当年在帝廷供奉随侍的生涯（其三、其四）。文人情感的复杂和内心矛盾，真实而清晰地表露在字里行间。就对律诗形式把握的纯熟而言，这一组诗意境开阔，意趣沉厚，对仗工稳，用语明净，诗艺已臻上乘，可说是杨慎七律的代表作。

杨慎的七言歌行佳作甚多，意境恢弘，章法巧妙，形象色彩鲜明，音韵流转自如，极富艺术感染力。如《赋得千山红树图送杨茂之》（《升庵集》卷二四）：

① 杨慎：《升庵集》卷二六，文渊阁四库全书本。以下杨慎作品皆出于此版本。

萧郎雅工金碧画，爱画碧鸡与金马。
画作千山红树图，行色秋光两潇洒。
摇落深知宋玉悲，登山临水送将归。
丹林初晓清霜重，紫谷斜阳赤烧微。
故人辞我故乡去，滇树遥遥接巴树。
桑落他山共醉时，枫香客路销魂处。
白首遐荒老未还，流波落木惨离颜。
锦城红树那能见，千里随君梦里攀。

金马、碧鸡是昆明的两道著名牌坊，建时经过精密测算。二坊前后相隔数尺，每逢甲子日月在天上相遇，二坊倒影也在地上重叠，人称金碧交辉。诗歌以此为起句，不过是写出画的来历，但相送之地已隐含其中。下面对画中秋景的描写是借图言情，不仅深得画意，而且妙传诗情。丹林初晓、紫谷斜阳，诗人以洗练的手法点出千山红树图的题旨，浓郁的秋气扑面而来。“故人”一句巧妙地扣题抒情，转接无迹。“滇树遥遥接巴树”思落万里，与接下来的两句构成悠远凄迷的意境，传达出诗人的自伤和思乡之情。结句惜别，关合诗题，再现乡愁，情韵悠悠。《垂杨篇》(《升庵集》卷一三)则是另一种写法。它以桥旁路边的一株杨柳，寄托诗人由帝京被贬谪僻壤的身世之感。这株杨柳在“灵和殿前”曾占尽风光：“临池归院总仙曹，应制分题竞彩毫。诏乘西第将军马，诗夺东方学士袍。”但它因被人妒忌而横遭摧残：“从此沉沦万里身，可怜憔悴四经春。支离散木甘时弃，攀折荒亭委路尘。”今昔对比，荣枯异境，这株杨柳分明是诗人的化身。这首诗随物赋形，前半流丽，后半沉郁，与垂杨境地的迁移相吻合。全诗对仗工整而流畅，用典妥帖而明朗。但喻体与本体的关系过于质实，艺术联想的空间较少。《海风行》(《升庵集》卷二三)描写沧洱冲衢下关(今云南大理市)的风，极生动而尽显其

势:"苍山峡束沧江口,天梁中贯晴雷吼。中有不断之长风,冲波动林沙石走。咫尺颠崖迥不分,征马长嘶客低首。"对滇西名城特点的逼真描写,与盛唐边塞诗人岑参笔下"一川碎石大如斗,随风满地石乱走"(《走马川行奉送出师西征》)的西北景物异曲同工。

杨慎的七绝蕴藉清新,情致深远。贬谪虽然让他觉得郁愤难平,但滇池、苍洱之滨的秀丽风光和当地人民的淳朴善良,让他品尝到了生活中美好的一面。他愉快地接受了当地民歌的影响,以轻灵的绝句来表现这些真实的感受。如《滇海曲》、《滇海竹枝词》等组诗和一些小诗,随题写形,传神达意,充满朴实鲜活的生命气息:

> 昆明池水三百里,汀花海藻十州连。
> 使者乘槎曾不到,空劳武帝御楼船。①
>
> 苹香波暖泛云津,渔枻樵歌曲水滨。
> 天气常如二三月,花枝不断四时春。②
>
> 海上天风吹玉芝,樵童睡熟不曾知。
> 仙翁住近华阳洞,分得琼英一两枝。③

上面三首七绝,第一首把对滇池风光的描写与云南的历史事典融合在一起,达到了尺幅万里的境界。云南之所以简称滇,即因滇池之故。一二句不仅抓住了这个最能代表云南风物的意象,而且写出了滇池的浑阔气势和清婉秀色。后两句由水及事,

① 《升庵集》卷一六《滇海曲》其八。

② 《升庵集》《滇海曲》其十。

③ 《升庵集》三六《沐五华送鸡枞》。

自然地引出汉王朝征服云南的历史典故。第二首写昆明气候的特别，朴素贴切而富于美感。昆明素有春城之称，“天气常如二三月，花枝不断四时春”一联诗，是自古以来同类诗中的绝唱。第三首赋云南特产鸡枞。这是一种味道鲜美的野生菌类，生长于山间林中，极不易得。其状如一把撑起的小伞，枝干清白晶莹。诗人以灵动的笔致巧妙地描画出它的形态，以虚写实，优美得使人忘了这是在写一种食品。接着又深情地写这样珍贵的东西为人馈送，人情冷暖自在不言中。

二、吴中名士的江左风流

在明代中期诗坛上，吴中诗人是一个奇异的存在。他们通常被人们视为一个群体（如徐祯卿、唐寅、文徵明、祝允明被称为“吴中四才子”）。同处一个地域，使他们之间往往有私人交谊或师生关系，如唐寅、文徵明曾师从沈周学画，唐寅与祝允明又有深厚的交谊。这些江南名士多半以书画为务（沈周、唐寅、文徵明都是诗画名家），并不专注于为诗一道，却取得了不凡的成就。除徐祯卿后来投到前七子旗下并英年早逝，其他诗人大抵自立于茶陵派和前七子的门户之外，前后或同时辉映于吴中。虽然具体原因不一样，但他们最终都选择了山野林泉，或温雅，或狂放地背离了本应遵循的人生轨迹。沈周是受其家风影响，唐寅、祝允明是科场失利，文徵明、杨循吉则因仕途淹蹇。诗歌虽然不为他们所重视，但作为抒情言志的工具，世事关心，人生感慨，无一不汇聚于笔端。相近的生活经历，江南名士的落拓不羁和风流才性，使他们形成了写真趣、少雕琢的诗风，迥别于流俗。

沈周（1427－1509），字启南，号石田，晚号白石翁，长州人（今苏州）。他是吴中名士中年辈较长者，家有隐逸之风，祖父、伯父皆隐居林泉。景泰年间，郡守曾想以贤良举荐沈周，他辞之不应，隐于相城里有竹庄中耕读，以奉养老母，终年八十三岁。

沈周工画亦工诗，名重一时，隐居之时仍宾客盈门。他兴来时对客随意挥洒，画成则自题诗歌于其上，顷刻数百言。他的学生文徵明在为老师写的行状中说："内自京师，远而闽、浙、川、广，莫不知有沈周先生也。""殆风流文物，照映一时，百年来东南文物之盛，盖莫有过之者。"(《甫田集》卷二五)

沈周的诗集名《石田诗选》，集中有大量老来伤病悲衰之叹，但值得一读的作品也不少。淡忘名利的隐士生涯，使沈周的诗风情致天真，正如《四库全书总目提要》说："拔俗寄兴于町畦之外，可以意会而不可加之以绳削。"《雪作二首》[1]最能表现这种风格：

经春十日忽作雪，如此纷然门且关。
瞥见豪华成白屋，错加粉饰累青山。
侵凌广野容无地，零乱高空落自闲。
兀坐搔头何遣拨，梅花寒勒未开颜。

这是第一首，它从诗人的观感出发，纯用白描手法，写出了一个充满灵机妙趣的白雪世界。如此自然的诗风，当不输于诗人所敬佩的陶渊明。沈周也善于即景抒怀，穷尽物态而又绝无牵强雕琢之感，如《落花》五十首。

据文徵明说，沈周"每闻时政得失辄忧喜形于色，人以是知先生非终于忘世者。"(《甫田集》卷二五)《明诗别裁集》(卷四)收录其《从军行》，并注曰："忘世人有此悲壮之作，诸选本往往遗之。"可见，表现"忘世"的林泉高致并非沈周诗的全部。学唐宗宋，出入于杜甫、白居易、苏东坡、陆游之间，使他受到积极的影响，所以身在山野而心存庙堂，形已遁世而心忧时事。《石田诗

---

① 沈周：《石田诗选》卷一，文渊阁四库全书本。

选》有"时事"一类，涉及面相当广泛，上至朝政，下至风俗，无不见之笔端。还有《读出师表》(《石田诗选》卷五)等咏史诗，不乏慷慨激昂之气。这些诗在沈周一贯的挥洒自如中蕴蓄沉郁顿挫，如《拜岳武穆像》(《石田诗选》卷八)。

沈周对政治、历史的看法有时极幼稚，如《嘲雨》(《石田诗选》卷一)将王安石和贾似道作为"贼民"者相提并论。他的后辈姻亲祝允明(沈周长子云鸿为其表姐夫)写了一篇《读宋史王安石论》(《怀星堂集》卷一)，不仅持论与沈周同，而且以秦桧、贾似道被诛而王安石未灭为恨，显然是发挥了沈周的错误观点。

沈周之外，同辈江南名士以唐寅才情最高，声名最大。唐寅(1470—1523)，字伯虎，后改子畏，吴县人。弘治十一年(1498)应天府(南京)乡试第一名，世称唐解元。会试时因被富家子作弊案牵连下狱，贬为吏，不就而归。宁王招致天下名士，以厚币聘他，他觉察宁王有谋反之心，于是佯狂纵酒，终使宁王无奈之下将他放归。唐寅早年曾以古代豪杰自许，不屑科场之务，中举后却又希望有所建树。会试以不白之冤失利，使他的心灵遭受重创。在《与文徵明书》[①]中，他以"惨毒万状"来形容当时的心情。科场挫折促使他很快地转向不为名利所羁的适意人生，从此绝意功名，皈依佛教，自号六如。但他皈依佛教，不过是空取了一个名号，实际的人生态度是率性而为，正如其《感怀》(《唐伯虎全集》卷二)所说："不炼金丹不坐禅，饥来吃饭倦来眠。生涯画笔兼诗笔，踪迹花边与柳边。镜里形骸春共老，灯前夫妇月同圆。万场快乐千场醉，世上闲人地上仙。"他筑室桃花坞中，整日纵酒为乐，半醒半醉，作《桃花庵歌》(《唐伯虎全集》卷一)自命"桃花仙"，又自比李白说："李白能诗复能酒，我今百杯复千首。""我也不登天子船，我也不上长安眠。姑苏城外一茅屋，万树桃

① 唐寅：《唐伯虎全集》卷五，中国书店1985年版。

花月满天。"(《唐伯虎全集》卷二《把酒对月歌》)这样的人生态度显然不能见容于正统,《四库全书》里竟然没有唐寅的诗文集,就是一个确凿的证明。

唐寅早年的诗比较秾丽,科场失利后性格狂荡不羁,诗风也一变而为放达,风格则浅近俚俗。王世贞讥唐寅诗"如乞儿唱莲花落"[①],朱彝尊所编《明诗综》(卷三二)列举八首"饶有风致"的题画绝句为其辩护,其实他们的审美眼光都局限于传统,而这正好从两个角度说明了唐寅诗歌的独到之处。两相比较,还是"莲花落"式的诗歌更能表现唐寅的创作个性。如《叹世》(《唐伯虎全集》卷二):

富贵荣华莫强求,强求不出反成羞。
有伸脚处须伸脚,得缩头时且缩头。
地宅方圆人不在,儿孙长大我难留。
皇天老早安排定,不用忧煎不用愁。

在古代文人中,这样的诗风真是一绝。陶潜的豪华落尽,李白的清水芙蓉,甚至白居易讽喻诗的平易俚俗,都还不失风雅,唐寅却将"白俗"发挥到极致,完全走向了传统诗歌审美习惯的反面。"莲花落"式的诗风与对现实社会愤激的底蕴相融合,正是唐寅后期诗风的绝诣所在。与此不同,唐寅的古体诗明显地受到初唐《春江花月夜》和《代悲白头翁》的影响。一样表达放旷不羁的精神,唐寅的歌行体写得音韵流转自如,艺术形象鲜明清朗。作为这类作品的代表,上面提到的《桃花庵歌》、《把酒对月歌》以及《花下酌酒歌》(《唐伯虎全集》卷一)等虽然带有初唐歌行的清丽色彩,狂中见悲的韵味却已直摩李白。

---

① 详见文渊阁四库全书本《文章辨体汇选》卷四三八。

祝允明(1460—1526),字希哲,号枝山,长洲人。弘治五年(1492)中举,此后多次会试不第,补官广东兴宁知县,后迁应天府(南京)通判,旋即致仕。他与唐寅为肺腑之交,相似的科场经历,使他们的生活态度相近,都是狂放不羁之士。同时代的诗人顾璘说他"玩世自放,惮近礼法之儒"(《列朝诗集小传》丙集本传)。他不仅好酒,还喜欢狎妓,追欢买醉,资财费尽,以致死后几乎无钱营葬。沈周、唐寅以画闻名,祝允明则工书法。有《怀星堂集》。其诗内容博杂,风格清新明净,不同流俗。如《闲居秋日》:

逃暑因能暂闭关,不须多把古贤攀。
并抛杯勺方为懒,少事篇章未碍闲。
风堕一庭邻寺叶,云开半面隔城山。
浮生只说潜居易,隐比求名事更艰。①

文徵明(1470—1559),字徵仲,长洲人。有《甫田集》。就诗而言,他在才情与成就上均逊于上述诸人,但因年寿九十,在唐寅、祝允明等去世后,他以人品和清名主吴中风雅三十余年。文徵明四十余岁才以贡生身份赴吏部试,授翰林院待诏。然而他的心情并不舒畅,于是在三年后致仕还乡,诗作《致仕出京言怀》(《甫田集》卷一一)有"倦游零落病相如"、"翠竹黄花不负余"之句,可见他对仕宦生涯的厌倦和对田园的向往。归筑"玉盘山房"居之,秉性清高,绝不与显贵往来。宁王在征聘唐寅的同时也征聘了他,被他以婉辞严拒之。文徵明为人与唐、祝的狂放很不一样,他端雅温良,严正守道。据《古今词话》说,唐寅和祝允明曾暗匿妓女于舟中,邀文徵明同游,他发现后愤欲投水,唐、祝

① 祝允明:《怀星堂集》卷六,文渊阁四库全书本。

二人只好把他送走。文徵明为诗,温厚平和中蕴飘逸风致,又兼有吴中诸子的通俗放达。如《雪后》:

> 寒日晶晶晓溜声,中庭快雪一宵晴。
> 墙西老树太骨立,窗里幽人殊眼明。
> 想见渔蓑无限好,怪来诗思不胜清。
> 江南残腊相将尽,会看门前春水深。①

第五节 复古派的对立面初现文坛

嘉靖初年文坛的一个新气象,是王慎中、唐顺之等高张唐宋八大家旗帜,发起了对七子的批判,复古派的对立面初现文坛,这就是文学史上的唐宋派,归有光、茅坤也是其代表人物。这个流派在时间上出现于前七子之后,延绵与后七子同时,有趣的是,其领袖"王唐"都曾追随过李梦阳。

王慎中(1509—1559),字道思,初号遵岩居士,后号南江,福建晋江人。嘉靖五年(1526)进士,授户部主事,官至河南布政司参政,罢职还乡。他与唐顺之并称"王唐",又与唐顺之、陈束、李开先、熊过、任瀚、赵时春、吕高并称"嘉靖八才子"。有《遵岩集》。唐顺之(1507—1560),字应德,一字义修,又称荆川先生,武进(今江苏常州)人。嘉靖八年(1529)进士,授兵部、吏部主事,官至佥都御史巡抚凤阳。有《荆川集》。茅坤(1512—1601),字顺甫,号鹿门,归安(今浙江吴兴)人。嘉靖十七年进士,授青阳知县,官至大名兵备副使,后被弹劾罢免。归有光(1506—1571),字熙甫,号震川,昆山人。十九岁中举,此后连续八次会试落第,到嘉靖四十四年(1565)才登进士,授长兴知县,官至太

① 文徵明:《甫田集》卷一,文渊阁四库全书本。

仆寺丞，因劳累过度，死于任上。有《震川集》。

王慎中早年追随前七子，认为秦汉以下文无可取，盛唐之外诗无足观。① 后来他学欧（阳修）、曾（巩）而有所悟，尽焚旧作，一意师效之。李开先《荆川唐都御史传》则说，唐顺之当初师法李梦阳，后经王慎中引导才改弦更张，自此文章别出机杼。《列朝诗集小传》（丁集）王慎中传和茅坤传载，王慎中曾得意地对李开先说：你只敬服荆川（唐顺之），却不知道他是得我余绪。茅坤亦心折于唐顺之，举世惟推唐顺之一人。然而唐顺之编《文编》，兼收秦汉和唐宋八大家之文，茅坤选《唐宋八大家文钞》，则将秦汉文一并摒除，可见唐宋派在发展中门户日益谨严，而并非始终不废秦汉。

唐宋派以嘲弄的口吻对前后七子进行批判。唐顺之在《董中峰侍郎文集序》中说，复古派自以为秦汉之文如其所作，却不知是“腐木湿鼓之音”。② 茅坤在《唐宋八大家文钞总序》中则说李梦阳的文章不过是“湛淫涤滥，互相剽裂”。对复古派最激烈的批评来自唐宋派后期的代表人物归有光，虽然他与王世贞私交很好。《项思尧文集序》（《震川集》卷二）批评王世贞“未始为古人之学，而苟得一二妄庸人为之巨子，争附和之，以诋排前人”。据说王世贞闻之答曰：“妄诚有之，庸则未敢闻命。”归有光立即予以反击：“惟妄故庸，未有妄而不庸者也。”③

在理论和创作上，唐宋派前期以王慎中、唐顺之，后期以归有光为代表。茅坤虽著作多文学成就却不高，所编《唐宋八大家

---

① 详见《明史》卷二八七王慎中本传及《遵岩集》中的《题寄刘白川诗卷后》、《题寄盛子木诗卷后》、《寄道原弟书七》等文。本节引录唐宋派诸人诗文，除另注明者外，均出于文渊阁四库全书本各人本集。

② 详见文渊阁四库全书本《文章辨体汇选》卷一八〇。

③ 详见钱谦益《列朝诗集小传》丁集中归有光传，上海古典文学出版社 1957 年版，第 559 页。

文钞》为这个流派树立了一个不同于七子的新偶像。其实早在明初，浙东文人朱右就采录韩、柳、欧阳、曾、王、三苏之作编过《八先生文集》，此书佚失，唐宋八大家之名当起于此。

扯起反对复古派的大旗，自身却仍然要乞灵于唐宋古文家，这似乎与七子宗法秦汉盛唐没什么两样。那么，作为复古派的对立面，唐宋派的反复古理论有什么特点，他们与前后七子又究竟有什么差别呢？对这个问题可以从下面三个角度来看。

唐宋派在理论上既继承了唐宋古文家文以载道的积极面，也继承了宋代理学家禁锢人性的消极面。就这一点而论，前后七子宗法秦汉盛唐，没有那么明确的载道意识，他们并非不关注和表现现实，但那主要是激于自身对社会的感受。而唐宋派对道的态度则不同，从积极的一面看，唐顺之讲"大率读书以治经明理为先"，讲"载诸世务，可以应世之用者"(《荆川集》卷四《与莫子良主事》)，他自述"自悟"、"自悔"迟于向道(《荆川集》卷四《与莫子良主事》)，多次说到沉潜六经的体会[①]，这都表现了要求个人与文章承担社会责任的自觉意识。唐顺之曾以兵部职方郎中的身份在抵御倭寇的战争中建立功勋，茅坤也为浙江总督胡宗宪筹划过抗倭事宜，归有光为官勤于政事，可见唐宋派对"道"的提倡并不是空言，而是身体力行之，这在当时的社会背景下有一定的现实意义。在为文上，唐宋派继承了唐宋古文家文道并重的优良传统。唐顺之认为"若可以资文词者，则其为说固已末矣"(《与莫子良主事》)。王慎中在《题海上肤功卷后》(《遵岩集》卷九)中也发表了类似的看法，归有光则说"悯时忧世之语，盖大雅君子所不废者"(《震川集》卷二《沈次谷先生诗序》)，他比王、

---

① 《荆川集》卷四《与莫子良主事》说"心之不能离乎经，犹经之不能离乎心也"。同卷《寄黄上坦尚书》说"日课一诗不如日玩一爻一卦"。

唐更为明确地提出了质先文后的主张[①]。推崇邵雍和曾巩，则是唐宋派文学理论消极面的表现。唐顺之认为“三代以下之文，莫如南丰（曾巩）；三代以下之诗，未有如康节（邵雍）者”[②]。在以王阳明、李贽为代表的反理学进步思潮兴起之时，唐宋派受了禁锢思想的理学之影响。归有光的散文既大力表彰忠孝义烈，也娓娓抒写人之常情，游移在道学和人性之间，正表现了唐宋派理论和创作的双重矛盾，所以他们不能贯彻反复古派的主张。

提倡写“本色”和“性灵”，是唐宋派文学理论的又一个支点。唐顺之在《与茅鹿门主事书》（《荆川集》卷四）这篇文章中说明了本色论的基本内容。何谓本色？他主要提出两个标准：其一，“直抒胸臆，信手写出，如写家书”。《与洪方洲书》则用如“开口见喉咙”[③]这句很通俗的谚语来对此加以说明。其二，具有“真精神与千古不可磨灭之见”，舍此则文虽工却不免为下格。王慎中、归有光又提出“性灵”说[④]，与本色论一样倡导一空依傍，独立物表的创作个性。本色论、性灵论的锋芒直指复古派剿袭模拟之风，更突破了他们对偶像顶礼膜拜奴性十足的一面，释放出极为可贵的独立精神，在当时可谓振聋发聩。在追求创作个性的境界上，唐宋派显然要大大高出前后七子，这也是他们之所以成为复古派对立面并与之相区别的突出特征。

第三，唐宋派内求真精神和独立思想，外则主张不废声律法式，然而他们对“法”的讲究，与复古派之圆规方矩、雕章琢句完

---

① 《震川集》卷三《庄氏二子字说》：“欲文之美，莫若德之实；欲文之华，莫如德之诚；以文为文，莫如以质为文。质之所为生文者无尽也。”

② 详见《明文海》卷一六〇《与王遵岩参政》。

③ 详见文渊阁四库全书本《文章辨体汇选》卷二六四。

④ 《遵岩集》卷一一《送诗人沈青门序》：“诗人之不偶者，有性灵触发之能，而无物役拘纠之害。”《震川集》卷二《沈次谷先生诗序》：“诗人之作，非以词豪，性灵所出，其道亦高。”

全不同。唐顺之承认“文必有法”,要求以“出乎自然”为法[1]。归有光则说“文字又不是无本源,胸中尽有,不待安排”(《震川别集》卷七《与沈敬甫》)。虽然这样的理论并非唐宋派独创,但他们反复强调这一点,对盛行一时的拟古风气,无疑是一帖清凉剂。

由于理论和实际的距离,在文学创作上,除几个代表作家外,唐宋派的总体成就不见得能超越七子。尤其是诗歌,这个流派可以说完全没有摆脱模拟的窠臼。

唐宋派的文学创作以散文为主,给人的印象是实践其道学宗旨的没有什么价值,广为流传的是那些直抒胸臆、清新流畅的作品。公安派对唐宋派这类作品亦表示赞赏,如袁宗道说他认为当朝文章如唐顺之、王慎中两人有几篇可以看得,归有光《震川集》亦可观。如果能够尽得他们的全集,与自己的文章共同精选一帙,作为后来诗文的范本(正眼),也是一件快事(《白苏斋类稿》卷一六《答陶石篑》)。袁宏道在评论本朝文人时也说,被后七子摒斥的唐顺之识见卓异,令一时文人望之不见涯际;归有光则文词虽不古奥,但自辟门户,能言所欲言(《袁中郎全集》卷上《叙姜陆二公同适稿》)。公安派欣赏唐宋派,是基于反对七子剽窃剿袭成风的共同立场;他们所欣赏的作品,正是对这种主张的实践。

作为唐宋派的早期作者,王慎中的散文结体演迤详赡,文字则艰涩与平易相杂。如同一些人的诗歌篇以句摘,王慎中的散文在一篇之中往往间有精彩段落。如《送程龙峰郡博致仕序》(《遵岩集》卷十)借嘉靖二十三年(1544)朝廷升降官吏,程龙峰被强加有病之名而被罢黜的事对弊政发表看法。全文反复论证

---

① 《文章辨体汇选》卷三八〇《董中峰侍郎文集序》:“文之必有法,出乎自然而不可易者,则不容异也。”

以莫须有罪名行罢黜之实的荒谬，语多艰涩难解，如“古者宪老而不乞言”、“于戫患其哽”、“修其辅羸摄痾之具”等。最后一段却以平易畅达的语言，寄不平之鸣于言外：“君去矣，敛其所学，以教乡之子弟，徜徉山水之间，步履轻翔，放饭决肉，矍铄自喜。客倘有讶而问者：‘君胡无疾也？’聊应之曰：‘昔者疾，而今愈矣。’不亦可乎？”《海上平寇记》（《遵岩集》卷八）开篇即挟带一股刚劲之风，以对照的手法，勾画出一代抗倭名将俞大猷的风神，善于捕捉传神的细节来塑造人物形象，使读者受到感染，遗憾的是文字仍不脱艰涩之弊。

唐顺之追踵王慎中，却能变其演迤详赡为纵横恣肆，变其难易相杂为平易清浅，实践了自己直抒胸臆、出乎自然的主张。《任光禄竹溪记》（《荆川集》卷八）和《与茅鹿门主事》（《荆川集》卷四）是他的代表作。他虽然提倡“开口见喉咙”，但是在具体的写作中并非总是开门见山，直奔主题。如前一篇以竹喻人，赞美不谐流俗、孤高傲世的士人君子。开篇以类比法写京师富人和江南人对竹的不同态度，由此进一步推想海外素不产竹之地的人，一定更让江南人不胜其笑。下面引用物离乡贵的谚语，似乎就要得出一个很普通的结论，但作者说出的恰恰相反：“竹固可以不出江南而取贵也哉！”这个观点不是立刻就说出来的，文章笔锋一转，以清新简约的笔墨，写爱竹的江南人任光禄在竹子上感悟到人生的淡泊适意，从而引出一番议论：竹无石之奇巧与花之鲜艳绰约，自古以来爱之者绝少，它“孑孑然，有似乎偃蹇孤特之士，不可以谐于俗”。所以，京师人之贵竹，不过是借此斗富，这与江南人之不贵竹是一样的道理。最后人竹浑一，关合题旨。全篇文字流畅简雅，取譬舒卷自如，是唐宋派论说文中不可多得的好文章。

真正使唐宋派创作别开生面的，是归有光抒写人伦之情的散文。这类散文在归有光的文章中并不占多数，却以少胜多，奠

定了他作为优秀散文家的地位。他善于表现人伦亲情，娓娓如叙家常，语言洗练简净。其中流溢的人性美和自然美，使这些文章别具一格，细节描写之真切动人，更显出作者白描艺术的深厚功力。如《先妣事略》(《震川集》卷二五)中的几个事例："正德八年五月二十三日，孺人卒。诸儿见家人泣，则随之而泣；然犹以为母寝也，伤哉……孺人世居吴家桥……不忧米盐，乃劳苦若不谋夕。冬月炉火炭屑，使婢为团，累累暴阶下。室靡弃物，家无闲人。儿女大者攀衣，小者乳抱，手中纫缀不辍……吴家桥岁致鱼蟹饼饵，率人人得食。家中人闻吴家桥人至，皆喜。"人间亲情和古代女性的勤劳形象，被作者以朴素的文笔表现得分外动人。归有光的人情散文往往是追忆性的，因而所叙之事无论可喜抑或可悲，都弥散着伤往叹逝的悲凉气息，从而触动人们心中最柔软的一角。毕竟怀念逝去的美好事物，是人类共有的情怀。

归有光更为与众不同的是敢于放笔去写闺阁之情：

> 《项脊轩志》：余既为此志后五年，吾妻来归，时至轩中从余问古事，或凭几学书。吾妻归宁，述诸小妹语曰："闻姊家有阁子，且何谓阁子也？"吾妻死，室坏不修……庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣。(《震川集》卷一七)
>
> 《寒花葬志》：婢，魏孺人媵也。嘉靖丁酉五月四日死，葬虚丘。事我而不卒，命也夫！婢初媵时，年十岁，垂双鬟，曳深绿布裳。一日天寒，爇火煮荸荠熟，婢削之盈瓯。余入自外，取食之，婢持去不与，魏孺人笑之。孺人每令婢倚几旁饭，即饭，目眶冉冉动，孺人又指余以为笑。回思是时，奄忽便已十年，吁！可悲也已！(《震川集》卷二二)

对于唐宋派所倡导的道学观，闺阁之情的表现无疑是一种偏离，归有光没有以虚伪的道学去压抑自己真实的情感，他在以一副笔墨为道学和科举制艺服务的同时，以另一副笔墨抒写了对女性至真至纯的感情。王慎中说："以道人情之所欲写而不能，本有而不得以已者，其诗之工往往极其至焉。"（《遵岩集》卷九《陈少华诗集序》）归有光这类文章已达到了王慎中所推崇的这一境界，发展了韩愈《祭十二郎文》开辟的亲情散文创作天地。

比起散文，唐宋派的诗歌创作显然是失败的。论模拟不亚于七子，论成就则不能与之相比。如归有光的《初发白河》（《震川集》别集卷十）："边风括地起黄沙，三月长安不见花。却忆故乡风景好，樱桃初熟正还家。"一望而知前半首截自欧阳修的《戏答元珍》，后半首截自杜甫的《江南逢李龟年》。又如唐顺之的《广德道中》（《荆川集》卷一）：

苍山百转见炊烟，茅屋高栖古树颠。
细雨薜萝侵石径，深秋秔稻满山田。
云中望影迷遥岫，草里闻声觉暗泉。
倘遇秦人应不识，只疑误入武陵川。

首联景物令人想起陶诗，茅屋在树梢虽比较贴切地描绘了山之高峻，却不如陶渊明的"鸡鸣桑树颠"来得自然。尾联用《桃花源记》典故，与开头两句呼应。当中两联模仿唐诗而显得极为生涩，意象的色彩情调也与首尾不相融合。整首诗犹如一幅剪贴画，这仅只是唐宋派诗缺乏个性的一个例子。

第七章 晚明文坛复古与反复古风潮之消长

晚明诗文在复古与反复古风潮的消长中继续发展。后七子与前七子遥相呼应，再树复古旗帜；公安派提倡尚今和性灵，进一步打击七子的复古风气；竟陵派则既反对后七子的复古也不赞同公安派的尚今，在两者之外另辟蹊径。公安派和竟陵派虽然反对七子的复古主义，但事实上他们都没有全盘否定向古人学习。另一方面，这两个流派虽然都主张抒写性灵，但他们倡导的同一说法有实质性的区别。与时代哲学思潮相呼应，晚明文坛上复古与反复古的斗争，也是文学与理学抗衡，追求任情适性的表现。并不是所有的文学家都归属于复古与反复古两大阵营。倡导童心说的李贽，以其诗文创作的卓异风格，显示了特立独行的个性；徐渭、汤显祖和张凤翼亦以批判的眼光看待潮流，高扬自我。他们的存在，无疑使晚明文坛色彩丰富。

第一节 后七子再树复古旗帜

在前七子之后几十年，以李攀龙、王世贞为首的后七子登上文坛，再树复古旗帜。

《明史·李攀龙传》说："其持论谓文曰西京，诗自天宝而下

俱无足观。于本朝独推李梦阳，诸子翕然和之。非是则诋为宋学。攀龙才思劲鸷，名最高，独心重王世贞，天下亦并称王李。”(《明史》卷二八七)对后七子的形成，这只是一种概括的说法，实际情形并非这样简单。

从嘉靖二十八年(1549)中秋李攀龙、王世贞、谢榛初会于北京[①]，到万历十八年(1590)王世贞病逝，后七子在晚明文坛持续活动长达四十年之久。这个流派的形成和嬗变，以及他们的文学复古主张和创作，是晚明文学史上一个至关重要的问题。

首先要弄清楚后七子作为一个文学流派的来龙去脉。

李攀龙是嘉靖二十三年(1544)进士，王世贞比他迟三年，谢榛则以山人的身份出入于贵族显宦之门。嘉靖二十八年(1549)三人初会时，谢榛五十五岁，李攀龙三十六岁，王世贞二十四岁。第二年(1550)，徐中行、吴国伦、宗臣、梁有誉同时登进士，七人会集在一起。此后三年，是后七子集会最为频繁的时期，各人都有诗纪当时交游之事[②]。

但后七子这个流派并不是从主要成员相聚之始就形成并维系至终的。嘉靖三十一年(1552)李攀龙作《五子篇》，列名者有谢、王、徐、宗、梁五人，后来这五人各自都有和诗，本人不列入其内，李攀龙首倡，亦不列己名，实为六子，再加上吴国伦，为七子。然而，次年李、谢交恶，王世贞改定《五子篇》，摒谢榛于五子之

---

① 《谢榛全集》:“己酉岁中秋夜，李正郎子朱延同部李于鳞、王元美及予赏月，因谈诗法，予不避谫陋，具陈颠末。”(齐鲁书社 2000 年版，第 756 页)

② 王世贞《弇州四部稿》卷三〇有《人日同茂秦、于鳞、公实、子与夜集，子相考功分韵》，卷二三有《正月十四日夜同茂秦、于鳞、子与、子相集灵济宫实馆，分韵得灯、征二字》，卷二〇有《病中于鳞、子与、公实、子相夜过》等诗；徐中行《天目集》卷四有《人日同谢茂秦、李于鳞、梁公实、王元美集宗子相宅》、《十四夜同茂秦、于鳞、公实、子相集灵济宫》、《三日同茂秦、顺甫、元美游姚园分韵》诸诗；李攀龙《沧溟集》卷一一有《人日同元美、子与、公实集子相宅得寒字》。

外，以吴国伦代之，列名者为李攀龙、徐中行、梁有誉、吴国伦、宗臣。王世贞云："于鳞乃倡为五子诗，用以纪一时交游之谊耳。又明年而余使事竣，还北，于鳞守顺德。出茂秦，登吴明卿。"[①]李氏《沧溟集》卷四《五子诗》为王、吴、宗、徐、梁；吴氏《甔甀洞稿》卷五《五子诗和于鳞元美作》为李、王、宗、徐、梁；《宗子相集》卷四《五子诗》为谢、李、徐、梁、王；梁有誉《兰汀存稿》卷一《五子诗》为谢、李、徐、宗、王。宗臣和梁有誉离京早，而后又早逝，两人的《五子诗》未及改作，犹存原貌，有谢榛而无吴国伦。王、李俱事后追改，易谢为吴，事实明了。

谢榛的被除名，既因地位卑下而受欺凌，也因理论分歧而被排斥。谢榛与其他人初集时文名已高，实际上是后七子的中心人物，即《列朝诗集小传》本传（丁集上）所说"以布衣执牛耳"。但其余六人都是年轻的新进士，谢榛以长辈而和晚辈同列，这是他的俯就；他以无功名的清客身份而和新贵结交，则又是一种高攀。身份地位的悬殊，使他们之间的交往很难始终如一。王世贞在后七子的六名新进士中登第比李攀龙迟，年龄也最小，地位却很重要，这与他的门第最高不无关系。[②] 还有一个重要的原因，即谢榛与李攀龙之间产生了诗歌理论上的分歧，而王世贞显然是李攀龙的支持者。谢榛在《诗家直说》（卷三）中阐述了他对诗歌创作的独得之秘，实为后七子复古理论的纲领：

> 予客京时，李于鳞、王元美、徐子与、梁公实、宗子相诸君，招予结社赋诗。一日，因谈初唐、盛唐十二家

① 详见文渊阁四库全书本《弇州四部稿》卷一五〇《艺苑卮言》，本节引录诗文除另注明者外，均出于此版本。

② 王世贞的祖父官至兵部右侍郎，父亲因在抗倭、反击蒙古俺答部入扰的战争中多次得胜，受到皇帝的赏识，在三五年内由御史提拔为督抚大臣。吴国伦中举出于他父亲门下，李攀龙也得到他父亲的青睐。

> 诗集，并李杜二家，孰可专为楷范。或云沈宋，或云李杜，或云王孟。予默然久之，曰："历观十四家所作，咸可为法。当选其诸集中之最佳者，录成一帙。熟读之，以夺神气；歌咏之，以求声调；玩味之，以裒精华。得此三要，则造乎浑沦，不必塑谪仙而画少陵也。夫万物一我也，千古一心也……"诸君笑然之。[①]

说是复古纲领，表现的却是转益多师，广泛继承前人诗歌艺术遗产的正确主张，并且强调了不以模拟为务，美中不足的是它忽视了杜诗的根本特点，是诗歌和现实不可分割的联系。谢榛的看法，虽然当时"诸君笑而然之"，实际上这时他同李攀龙之间的分歧已经产生　　与前七子中李梦阳和何景明的分歧相似，主要是对复古方法的看法不一致。谢榛说"不必塑谪仙而画少陵"是活用，李攀龙主张严守西汉盛唐之法则是死学。李攀龙自己没有多少理论阐述，但王世贞在《李于鳞先生传》[②]中说他"以求当于古之作者而已"。在《艺苑卮言》(《弇州四部稿》卷一五〇)中又说他的文章"无一语作汉以后，亦无一字不出汉以前"，乐府则"无一字不精美，然不堪与古乐府并看，看则似临摹帖耳"。王世贞在大力推崇李攀龙的同时偶一指摘的缺点，的确深中其死学之弊。不仅李攀龙，其他人也存在这个问题。诗必盛唐，把以李、杜为代表的盛唐诗人当作楷模并没有什么不对，但后七子的毛病，一是以模拟代替创作，二是眼界狭窄，中晚唐及两宋诗人都在他们排斥之列。王世贞学习的对象实际上不止于盛唐，也包括苏轼[③]，而且他的乐府变中的一些佳作创新重于因

---

① 《谢榛全集》，第762页。

② 详见文渊阁四库全书本《沧溟集》附录。

③ 详见《弇州四部稿》卷一五《案头苏诗一编，偶展读之》。

袭，但他在《艺苑卮言》中仍说："李献吉（梦阳）劝人勿读唐以后文，吾始甚狭之，今乃信其然耳。""勿用六朝强造语，勿用大历以后事，此诗家魔障，慎之，慎之。""贞元而后方足覆瓿。"（《弇州四部稿》卷一四四）

其实世人将谢榛列入后七子并没有什么不恰当，不管他同其他人的分歧有多大，在复古的方向上是一致的。况且，谢榛除名在嘉靖三十二年，后七子在北京作为一个文学流派而频繁活动都在这一年之前，以后南北分散，连两人三人的短期相聚也不常见。谢榛之除名与否，实际上影响已经不大了。

谢榛被除名后，李攀龙居后七子领袖地位近二十年，其间王世贞与他齐名，天下并称"王李"。李攀龙死后（1570），王世贞主持文坛至万历十八年（1590）。《明史》本传说："（王世贞）始与李攀龙狎主文盟。攀龙殁，独操柄二十年。才最高，地望最显。声华意气笼盖海内。一时士大夫及山人、词客、衲子、羽流，莫不奔走门下。片言褒赏，声价骤起。"（《明史》卷二八七）钱谦益《列朝诗集小传》（丁集上）也有类似记载。

以上，是后七子作为晚明文坛上影响最大的一个流派形成和嬗变的基本轨迹。

接下来的问题是作为一个倡导复古的流派，后七子比前七子的复古思潮在理论上并没有什么惊人之处，在创作上也没有太大的成就，他们何以能够风靡一时呢？这从文学创作本身难以得到说明，而要从他们的政治活动中去找原因。

后七子第一次有影响的社会活动，是谢榛为解救太学生卢柟出狱而在北京奔走。卢柟被判人狱并不完全出于遭诬陷，但县令因嫌隙而借此泄私愤也显而易见。由于谢榛的奔走卢柟得以恢复自由，谢榛成为名噪一时的侠义之士，后七子在人们心目中的地位也随之提高。

后七子除谢榛外都是新进士，明朝新进士的地位不高，却有

可能成为高官的候补人选。他们多半是各部见习官员，职务清闲而又与闻朝政，他们之中一旦出现政治上或者文学上的小集团就会引人注目。新进士中的某一集团，如果议论朝政而得到个别大臣或若干谏官的同情或支持，那就会在政治集团中出现一个新派别。事实表明，明朝多次政治集团之间的矛盾冲突都同新进士的活动有关，他们往往同元老大臣政见相左，而同谏官或在朝而不当权的那一派相呼应。

后七子登上文坛，正是首相严嵩气焰最盛时。王世贞自述，他们"吟咏时流布人间，或称七子，或八子，吾曹实未尝相标榜也。而分宜氏当国，自谓得旁采风雅，权谗者间之，眈眈虎视，俱不免矣"(《弇州四部稿》卷一五〇《艺苑卮言》)。文人如果不在权门之下帖然就范，或迟或早都会受到迫害。后七子的形成，实因不满严嵩专权这一共同政治立场。王世贞父子与严嵩的关系，使这种矛盾冲突更加激烈。王世贞的父亲王忬因得到皇帝赏识而在不长的时间内，由御史提拔为督抚大臣。在当时的形势下，王氏父子如果不向严嵩低头，就必然会引起他的嫉恨。他们起初似乎在试探一条两全之道，但随着矛盾的深入发展，逐渐

对严嵩的一些做法不加掩饰地表示异议①。自王世贞出仕以来，他同严嵩的关系由政见不合而日益恶化，杨继盛和沈鍊先后被害，使矛盾几乎到了无法调和的地步。这样，后七子中的成员也被严嵩看作自己的反对派。王世贞致俞允文信说："仲蔚知吴明卿谪耶？坐以谈文章故。当事几一网尽，然谓仆乃其魁焉，所深恨。"（《弇州四部稿》卷一二七）吴国伦由中书舍人再贬为南康府推官，徐中行远出为汀州知府，宗臣自吏部郎中调为福建布政司参议；王世贞本人则"九年不调"，最后被任命为山东按察副使，主管青州地区的兵备和治安。对于王世贞这样的文人来说，这简直就是故意刁难了。嘉靖三十八年（1559），王世贞的父亲、蓟辽总督王忬因指挥失误而被捕下狱，最后处以死刑。虽然事出有因，但严嵩若想解救，不费反掌之力。其父下狱之后，王世贞辞去了山东按察副使的官职，旋即护丧还乡。王世贞对严嵩的抗争以及他在作品中对严嵩和当代黑暗政治的种种批判，是他在当时享有盛名的真正原因。王氏父子与后七子其他成员在严

① 王世贞有许多涉及时事的作品，举数例如下：一、嘉靖二十七年，大同总兵周尚文去世。他曾屡立战功，因得罪严嵩而未得到恤典。王世贞写《征西将军行》、《闻大同周将军物故》等诗对他表示同情。二、原首相夏言是严嵩的政敌，他在嘉靖二十七年正月被罢免，十月被杀。王世贞在其诗《自燕中来者云，斥逐轻薄朝士殆尽，赋此解嘲》提及此事，表明他不愿同流合污，宁愿退出政界。后来又有《菀菀者丛之什》、《苦旱歌》等诗，表明同一态度。三、嘉靖三十四年，严嵩的义子督师赵文华伪称倭寇已平，得胜回朝，王世贞作了讽刺诗《即事三绝》。两年后赵文华削职为民，王世贞又写了乐府诗《尚书乐》。四、杨继盛因上章弹劾严嵩而在嘉靖三十四年被害。杨下狱后王世贞曾请座师王才向严嵩求情，杨妻上章要求为丈夫代刑受死，文稿曾经王修改，杨死后王替他料理丧事，这在当时是公开的事实。五、锦衣卫经历沈鍊在嘉靖三十年正月抗疏论严嵩十大罪状，受廷杖，被罚在塞下保安州种地，王世贞这时正在塞下一带视察刑狱，特地前去慰问并写诗《与朱宪懋学夜访保安沈子鍊有作》，公然为沈辩解。以上作品按时间顺序排列，还不包括作者当时不愿公开的乐府变中针对严嵩、赵文华的一些诗在内。

嵩当权时的遭遇，也在无形中提高了后七子的声望。

政治上的声望可以提高后七子的声名，但并不能够代替文学创作的实际成就。后七子的文学创作成就在总体上并不高——当然情形未可一概而论，其中有一些人在模拟的格局中有所突破。

李攀龙（1514－1570），字于鳞，号沧溟，历城（今山东济南市）人。嘉靖二十三年（1544）进士，授刑部主事，官至河南按察使。有《沧溟集》。他在复古上主张严守古法，故被王世贞以"临摹帖"指责。在后七子中，他的拟古是最令人生厌的，其恶劣竟至公然剽窃，更改古诗数字为己作的地步。如《沧溟集》卷一中《有所思》和《陌上桑》。《陌上桑》"来归相怨怒，但坐观罗敷"一句，他改为"来归但怨怒，且复坐斯须。"原文"坐"并不是动词，作"因为"解，点窜者似乎没有读懂原文。卷一二中《送子相归广陵》："广陵秋色雨中开，系马青枫江上台。落日千帆低不度，惊涛一片雪山来。"虽然有所变化，但仍一望而知是对李白《渡荆门送别》的临摹。

另一方面，作为后七子的领袖，李攀龙也并非完全滥得虚名。他的七言近体诗一向以音韵响亮为人称道，但毛病是造语、意象太多雷同，读多了同样令人生厌。《沧溟集》卷六中《答殿卿》"愁见红颜掌上新"、卷一三中《山斋牡丹》"醉把名花掌上新"、卷一四中《送右史之京》其二"华发重来一曲新"、卷九中《九日》"黄花白发病中新"，等等，句句有"新"字，事实上却毫无新意可言。这样的诗在李攀龙的作品中不是少数。

王世贞（1526－1590），字元美，号凤洲，又号弇州山人，太仓（今属江苏）人。嘉靖二十三年（1544）进士，授刑部主事，万历间官至右副都御史。有《弇州四部稿》和《续稿》。王世贞曾与李攀龙齐名，在李攀龙之后又独主文坛多年。在后七子中，他是创作成就最高的一个。

以诗而论，王世贞不乏对杜甫的刻意模仿。如《韦园同于鳞子与子相各赋》（《弇州四部稿》卷三三）中的“西望风云双凤阙，北来天地一渔翁”，分明来自杜甫七律《将赴荆南寄别李剑州》中的“路经滟滪双蓬鬓，天入沧浪一钓舟”。《月夜陆秀才之裘吴山入扩见访分韵得看字》（《弇州四部稿》卷三三）中的“幸有文章公等在，自来车马世途看”，脱胎于杜甫的《有客》“岂有文章惊海内，漫劳车马驻江干”。生搬硬套，甚至词句也不太连贯，这种情况在律诗中出现较多。但王世贞不像李攀龙那样不可救药，因为一来王世贞的模拟之作在他的全部作品中不占多少比重，李攀龙则不然；二来他没有恶劣到像李攀龙那样把古人的作品略加点窜就据为己有；三来王世贞模拟名家不以唐人为限，他对陶渊明、苏轼都喜好，这一点与七子“诗必盛唐”的复古主张有所不同。

王世贞诗歌创作的成就可以乐府变二十二首为代表，十首收录在《弇州四部稿》卷六，刊刻于万历四年，另外十二首直到他身后才在《续稿》卷二中刊印问世。这些诗有的在语言上不免因散文化而显得古拙艰涩，即使作为散文来要求，也不够精练优美，甚至可说完全缺乏艺术性。

乐府变即事命题，全部都是真实的人物和时事，只有一首《凌节妇行》与国家大事无关。《白日引》歌颂严嵩之后隆庆朝的新政，《治兵使者行》表彰抗倭有功的中下级军官，《白莲花》谴责勾结俺答人扰内地的败类，《石头变》、《辽阳悼》、《大地变》依次反映南京兵变、东北前线的饥荒和山西一带的地震。其他十五首即乐府变的大多数作品集中于一个主题：反权贵。《楚憨王》、《寿宁泣》、《钧州变》、《江陵伎》针对皇亲国戚及封建王侯，《袁江流》、《太保歌》、《将军行》、《越台高》、《尚书乐》抨击当朝权贵，《黄河来》、《商中丞》、《直中丞》则对受迫害的正直臣僚表示同情。上面所咏有关人物在《明史》中都有单独的传记。此外，《钦

鸮行》、《暴公子》、《金吾缇骑行》等三首由于事实不够具体，难以落实人和事，但可以确定的是诗中人物都是严嵩和陆炳的党徒。

《太保歌》和《袁江流》足以代表乐府变的艺术水平。

《太保歌》针对锦衣卫已故首脑陆炳而作，无情地揭露了他的罪恶。如描写太保下面的走卒："缇骑走八方，方方俱太保。太保百亿身，所至倏如归。"语言精练，形象生动，给人以深刻的印象。写陆炳死后削职："金鸡鼓两翼，万户初贴席。土(士)马不得行，万人各加额。"在此之前，死太保仍然在作践人民，这是多么深刻的讽刺。整首诗没有一字一句无事实作为依据，但又酣畅奔放，浑然一体，如同出于想像一样。《袁江流钤山冈当庐江小吏行》得名于严嵩家乡的山水，《庐江小吏行》即《孔雀东南飞》。王世贞的这首乐府变不仅沿用其题目，体制也相似，两者都是长达三百句以上的五言叙事诗。王诗的开端存在显而易见的模拟，如叙述严嵩的经历以及对府邸的描写都可以在《孔雀东南飞》里找到相对应的语句。不是字模句拟，而是手法相近。但仅此而已，两者再没有别的关系了。庐江小吏缠绵悱恻的婚姻悲剧同大奸臣严嵩的一生经历以及他的可耻下场作对照，这不是被动的仿效所能做到的，而是神来之笔。作为足以提高拟古派身价的少数范例之一，妙就妙在它貌似拟古，实际上完全是创作。与其说这是对某一具体作品的借鉴，不如说是对乐府诗民间风格的学习和尝试。这一点对克服乐府变文学语言的粗拙和生硬起到了良好的作用。这首诗可以说是严嵩的诗体传记，却以县官(嘉靖)—相公(严嵩)—司空(严嵩之子、工部侍郎即少司空严世蕃)三人间的错综关系，展示了嘉靖末世的权力结构。既是三个层次，又是三位一体。县官在此处位置最高，而在平时却又是最低一个层次、最有实权。这种复杂微妙的关系在前面八句中得到充分的表现。八句分为两组，每组又分为两个对句。四比四，二比二，既相平行，又在转进。后面一段则是前面八句

的展开。“儿子大智慧，能识天下体。”一再重复，冷讽热嘲，意在言外。“戈矛生謦欬”两句用的是作者一度表示不满的杜甫手法，即词取锻炼，旨求尔雅。以乐府诗所特有的单纯的句法和语言生动地反映当代微妙错综的权力结构，这是叙事诗中前所未有的成就。

谢榛(1495—1575)，字茂秦，号四溟山人，又号脱屣老人，临清(今属山东)人。一目残疾，以布衣终老。有《四溟集》，其诗论为《诗家直说》(又名《四溟诗话》)。谢榛少喜游侠，后来折节读书，刻意为诗，声闻当时。四库全书《四溟集提要》认为“榛诗足以传而论诗之语则多迂谬”，故弃其《诗家直说》。《列朝诗集小传》(丁集)说他的近体诗“工力深厚，句响而字稳，七子、五子之流皆不及也”，《明诗别裁集》也说他的五言近体“七子中故推独步”。《秋野》(《四溟集》卷三)这样的律诗，最能代表谢榛诗歌的特点：

地阔清霜满，林寒柿叶稀。
野云秋澹澹，山日晚晖晖。
杀气三河动，边声一骑飞。
中原多猛士，谁解晋阳围。

诗风有几许李白的清新，杜甫的沉郁，却有别于一般的模拟，更无以点窜代替创作的恶习。

后七子其他四人为同年进士，成就与名气皆不及上述三人。

宗臣、梁有誉两人年寿不长，都只活了三十余岁，由于参与后七子活动的时间短，习染复古风气相对浅一些。宗臣(1525—1560)，字子相，兴化(今属江苏)人。有《宗子相集》。梁有誉(?—1566)，字公实，顺德(今属广东)人。有《兰汀存稿》。宗臣的诗风格秀逸，如《闻雁忆子培》(《明诗综》卷五十一)：“秋雨千峰

散，寒云万里开。不知天际雁，几日故园来。”他又有散文《报刘一丈书》，是后七子中不可多得的名篇。梁有誉的诗气格稍弱，但不失清通。如“青桐带露疎，翠羽冲花落”（《明诗综》卷五一《黄司马清泛轩》），“京口树浓藏雨气，海门风急长潮痕”（《明诗综》卷五一《瓜步眺望》）。

徐中行（1517－1578），字子舆，一作子与，号龙湾，又号天目山人，长兴（今属浙江）人，有《天目山堂集》和《青萝馆诗》。其诗较少陈腐气，时有清新可诵之句。如：“独留一片西山月，犹照当年旧酒垆。”（《明诗综》卷五一《感旧》）“涧水流人影，松荫散马蹄。”（《御选明诗》卷五九《暮发滁阳》）

吴国伦（1524－1593），字明卿，号川楼，又号南岳山人，兴国（今属江西）人。他在后七子中年寿最长，死于王世贞之后。有《甔甀洞稿》和《续稿》。《列朝诗集小传》说他“才气横放”，胡应麟《诗薮》却讥其“用句多同，故一篇而外，不堪多读”。他们指出了吴国伦创作的两个方面。天假以年的吴国伦后来几与王世贞齐名[①]，其《桐稿》和《续稿》又几与王世贞争富，但其作品数量多雷同亦多，令人厌烦。吴国伦后期诗风有较大的变化，有别于食古不化者。以前后七子共同推崇的乐府诗为例，吴国伦与其他人最大的不同，是他不再局限于汉魏，而是同时学习吴楚民歌，形成清朗的诗风。如《前溪歌》：“迎欢东武亭，送欢独桑路。安得大海尽向前溪注，使欢不得渡。”（《明诗综》卷五一）他近体诗中的佳作如《鄱阳湖》（《古今诗删》卷三〇）：

欲向匡庐卧白云，宫亭水色昼氤氲。
千山日射鱼龙窟，万里霜寒雁鹜群。

① 《明史》卷二八七吴国伦本传说他归里后“声名籍甚，求名之士，不东走太仓（王世贞），则西走兴国”。（中华书局1974年版，第7379页）

浪拥帆樯天际下，星蟠吴楚镜中分。

东南岁暮仍鼙鼓，莫遣孤舟逐客闻。

诗的意境开阔，语言略无滞涩，可说是后七子诗宗盛唐而能加以融会变化的一个较好的例子。

第二节 李贽的童心说和诗文

前后七子的复古主义风气虽然笼罩一时，但反对派始终没有停止过对他们的批判— 无论是作为群体的公安派、竟陵派，还是作为个人的李贽、徐渭、汤显祖等。左派王学给反对派以思想启示，在文学上以李贽的童心说影响最大。李贽和汤显祖的交往并不密切，但对汤显祖的影响值得注意。汤显祖在《答管东溟》中说："见以可上人（达观）之雄，听以李百泉（贽）之杰。寻其吐属，如获美剑。"[①]将达观禅师与李贽相提并论，是因为他们都具有叛逆精神。李贽的《焚书》在万历十八年初出版时，汤显祖写信给苏州知府石昆玉说："有李百泉先生者，见其《焚书》，畸人也。肯为求其书寄我骀荡否?"（《汤显祖全集》卷四四《寄石楚阳苏州》）万历二十七年（1599），这位思想家曾到临川拜访过汤显祖，可见他们同气相求。汤显祖的老师罗汝芳经常标举的"赤子之心"与李贽的"童心说"实质相同，只是没有像后者那样深刻地加以阐述。

李贽（1527—1602），字卓吾，又字宏甫，号温陵居士，又号龙湖叟，晋江（今属福建）人。嘉靖三十一年（1552）举人，此后未应会试，循例任职，多年沉沦下僚，生活艰难，所育子女七人只有长

① 汤显祖：《答管溟》，《汤显祖全集》卷四四，北京古籍出版社 1999 年版，第 1295 页。

女存活。曾在南京和北京国子监任教官，在礼部任司务，后任南京刑部员外郎，最后才任云南姚安知府(1577)。三年任满后他退出了官场，迁居于湖广黄安，几年后在附近麻城芝佛院落发为僧，妻女则回到故乡。万历二十九年(1601)，他因宣传对现实具有严重挑战性的思想和叛逆行为而被罗织罪名，皇帝御批锦衣卫捉拿治罪，并将他的著作一律禁毁。他被囚后照旧著书立说，第二年(1602)在狱中用剃刀自刎，两天后死去。

落发为僧是李贽人生的一个重大转折，关于个中原因，他曾作了明确的说明："其志以落发者，则因家中闲杂人等时时望我归去，又时时不远千里来迫我，以俗事强我，故我剃发以示不归，俗事亦决然不肯与理也。又此间无见识人多以异端目我，故我遂为异端以成彼竖子之名。兼此数者，陡然去发，非其心也。实则以年纪老大，不多时居人世故耳。"[①]《续焚书》卷一的同名文章全文只有这么一段，文字稍有出入。这证明为世俗所迫，以异端自居，是李贽落发为僧的真正理由，否则不必一再重申。对此，公安"三袁"之一的袁中道曾准确地评价说，李贽"强力任性，不强其意之所不欲"[②]。

李贽的作品有《初潭集》、《焚书》、《续焚书》、《藏书》、《续藏书》等。他深知自己的异端思想必不见容于当世，并且性命也将不保，故题名为《焚书》，意为必被焚而弃之。《藏书》则是说其书有干时务，只能藏于山中以待后人。事实证明他不是不幸而言中，而是早有正确的预见。

李贽的思想渊源属王阳明心学的分支王艮开创的泰州学派，这个学派并没有从根本上背离儒家正统。但以心学为武器，

---

① 李贽:《与曾继泉》,《焚书》卷三,中华书局 1974 年版,第 146 页。

② 袁中道:《李温陵传》,《珂雪斋集》卷十七,上海古籍出版社 1989 年版,第 720 页。

追求个性解放和自由，是对当时作为统治思想的程朱理学的反动。在李贽的哲学思想中，最具挑战性的是童心说。他以此对抗压抑人性的虚伪道学，使自己成为社会之对立面，他针对假道学的虚伪，撕下所谓人伦物理的神圣面纱，还其以“穿衣吃饭”的本来面目。《童心说》(《焚书》卷三)曰：“然则六经、《语》、《孟》，乃道学之口实，假人之渊薮也，断断乎其不可以语于童心之言明矣。”他出家既不受戒，生活与俗世也没有多少不同。他奉行“穿衣吃饭即是人伦物理”，认为“除却穿衣吃饭，无伦物矣。世界种种皆衣与饭类耳”(《焚书》卷三《答邓石阳》)①。

李贽居官时敢于对抗长官意志，出家后更无视世俗礼法，在当时最骇人听闻的是他与士人的妻女交往通信，谈佛说法。他把与她们来往的书信公开，并将她们的文稿刊刻为《观音问》。他并不讳饰自己的行为，认为所谓败俗伤世者，莫甚于讲周、程、张、朱等人(《焚书》卷二《又与焦弱侯》)。对现实秩序如此大胆的挑战，后来成为他被祸的一大罪名。李贽反传统的思想行为不仅来自心学，也受到反名教的魏晋风度影响。《初潭集》卷一七《达者》、《豪客》辑录魏晋名士种种怪异行为加以评点，言下颇引以为同道。如“人哂我亦哂，何妨乎？”“今道学不肯矣。”“真不寻常”、“至言至言”等②。

李贽提出了以《童心说》为基础的文学理论。童心即“真心”，是“绝假纯真”的“最初一念之本心”。具体说：一是贵真心而反道学。李贽认为天下至文无不出自童心，而不是言不由衷，拾圣人余唾。人若失去童心便失去真心，失去真心便失去真人真文。只有“童心自出之言”才有价值，舍此则形式再工巧也没

① 在《与焦漪园太史》中李贽又说：“故知儒者终无透彻之日，况鄙儒无识，俗儒无实，迂儒无未死而臭，名儒死节徇名者乎！”(《续焚书》卷三，第72页)

② 详见李贽《初潭集》第262、268页，中华书局1974年版。

有任何意义。要作真文须做真人，“其人既假，则无所不假矣”。二是承认文学因时而变，反对以时代的先后论文之尊卑。李贽明确提出，“苟童心常存，则无人不文，无时不文”。因此，“诗何必《古选》，文何必先秦”。① 在文学理论上，童心说无疑有力地打击了前后七子的拟古流弊，开汤显祖至情说和公安派独特性灵之先声。

《杂说》(《焚书》卷三)是李贽涉及艺术形式的不多论述。在对《拜月亭》、《西厢记》和《琵琶记》的比较中，他提出了“化工”与“画工”这一对概念，认为前两个作品是化工，后者则是画工。他说造化无工，故画工虽巧，已落其下。穷巧极工，不遗余力，结果却语尽而意亦尽。他又说，真正能文者并非有意为文，而是因为胸中、喉间、口头久有郁积，不能自止，不吐不快，只有这样才能达到化工之妙。李贽从来不认为形式追求有什么意义，他在这里的论述，仍以童心说为出发点。

作为思想家，李贽为思想的表达和传播而写作，并非刻意为文。他说：“世未有其人不能卓立而能文章垂不朽者。”(《焚书》卷二《复焦弱侯》)思想的锋芒，卓尔不群的人格，使他的文章有如烛照黑夜的火把。不仅是文章，就是不多的诗，也表现了他独立不羁的个性，追求自由的精神。

李贽的散文不拘何种体裁，都能给人以痛快淋漓、自然天成之感。如《自赞》(《焚书》卷三)这篇千古奇文，可与陶渊明的《五柳先生传》媲美：

其性褊急，其色矜高，其词鄙俗，其心狂痴，其行率

---

① 详见《焚书》卷三，第273—276页。《藏书》卷四〇《司马迁传论》：“夫按圣人以为是非，则其所言者，乃圣人之言也，非吾心之言也。言不出于吾心，词非由于不可遏，则无味矣。”(中华书局1959年版，第692页)

> 易，其交寡而面见亲热。其与人也，好求其过，而不悦其所长；其恶人也，既绝其人，又终身欲害其人。志在温饱，而自谓伯夷、叔齐；质本齐人，而自谓饱道饫德。分明一介不与，而以有莘借口；分明毫毛不拔，而谓杨朱贼仁。动与物迕，口与心违。其人如此，乡人皆恶之矣。昔子贡问夫子曰："乡人皆恶之何如？"子曰："未可也。"若居士，其可乎哉！

以反语为自己画像，文在尺幅而意驰千里，犀利的言辞与倔强的个性浑然一体，一个狂放不羁，公然与现实秩序作对的挑战者形象被刻画得很鲜明。《赞刘谐》（《焚书》卷三）同样短小精悍而精彩传神。文章讽刺假道学，说道学先生以纲常人伦为衣，拾圣人纸墨一二，就"自谓仲尼之徒"。刘谐幽默地称其为"仲尼兄"，其人勃然作色而起，曰："天不生仲尼，万古如长夜。子何人者，敢呼仲尼而兄之？"答曰："怪得羲皇以上圣人尽日燃纸烛而行也！"文笔活泼，两个比喻用得生动贴切，全文犹如一幅线条简洁的漫画，谐趣横生而又辛辣无比。李贽虽不有意为文，但其文并非芜杂不葺，只是他不肯以新奇妨碍思想，以雕刻为害自然，更不愿拾人余唾而自以为喷珠吐玉。艺术技巧的使用，在他只是更有利于对思想的表达。有别于论说文笔的犀利泼辣，哀悼妻子时却另是一副笔墨。当他在千里之外闻听妻丧讣告，天人永隔的锥心之痛流泻笔底，低徊婉曲："自闻讣后，无一夜不入梦，但俱不知是死。岂真到此乎？抑吾念之，魂自相招也？"（《焚书》卷二《与庄纯夫》）文字中溢出的真情，让我们更深切地读懂了童心说。他同时还写了组诗《哭黄宜人》（《焚书》卷六），字字出自胸臆，直追唐代元稹的悼亡诗。

李贽的诗无论语言或是意象都极寻常，有别于那些模拟剽窃、吃力不讨好的赝品。他曾说，世人厌平常而喜新奇，却不知

道天下最新奇的莫过于平常。正如日月很平常而千古常新，布帛菽粟很寻常却能使人在寒冷时温暖，饥饿时饱腹。新奇存于平常之中，世人反于平常之外寻觅新奇，这样得到的又岂能说是新奇？(《焚书》卷二《复耿侗老书》)以寻常求新奇，是李贽诗歌所追求的意境。在这里，新奇不能作一般意义理解，而是指不模拟、不雷同。如《岁暮过胡南老》其四(《焚书》卷六)：

有席虽长穿，有朋亦喜欢。
园蔬堪摘矣，不用一钱看。

诗写自己的日常生活，不需要模仿谁，所以清浅朴素，如其口出。每个人对生活和景物的感受会有所不同，就是相同的内容各人的体验也不会完全一样。真切地表现自己内心的感受，这就是以寻常求新奇。

我们同时也看到，把李贽的文学理论放到他的具体创作实践中来检验，也有不完全吻合之处。亦是说，基于童心说，文字所表现的应当完全是发自内心的思想感情，但我们分明可以感觉到李贽有矫饰之处。袁宏道指责李贽为人自相矛盾不能说完全没有事实根据。人格的双重矛盾，势必导致文字的前后不一。例如，他一再说明自己出家是因俗人所迫和被视为异端，在《薙发》诗里却又说："愿度恒沙众，长明日月灯。""为儒已半世，贪禄又多年。欲证无生忍，尽抛妻子缘。"(《焚书》卷六)他一再表白自己生性僻懒，倦于应酬，但七十自述却又津津乐道于五十岁以前"兼图升斗以赡俯仰，凭心寸以奉高尊"(《焚书》卷六《夜半闻雁》)。这两个李贽，到底哪一个更接近真实？另外，李贽为数不少的诗因为缺乏应有的提炼而诗意无多，虽然他并不求诗名，但这毕竟是个遗憾。

第三节 徐渭、汤显祖的诗歌创作

在公安派、竟陵派之前，徐渭和汤显祖各自对复古派作出了批判，应当对他们的创作及在文学史上的这一意义给予适当的评价。

一、徐渭(1521—1593)

徐渭字文长，号田水月、天池山人、青藤道士，绍兴(今属浙江)人。传见《明史》卷二八八。据陶望龄的《徐文长传》[1]，徐渭认为在自己的艺术成就中，书法第一，诗第二，文第三，画第四。对当时已闻名于世的戏曲创作，他自己不置一词。中国历代诗人在文学艺术领域中涉猎之广，也许只有唐代的王维和他相近。把相隔八个世纪的两个作家放在一起比较，并不一定恰当，但未必不能给人以某种启示。唐代是中国古典诗歌的黄金时代，喜好王维的人认为他的艺术成就仅次于李白和杜甫。明代文学不以诗歌著称，却诗人辈出，作品浩如烟海。即使如袁宏道那样盛赞徐渭的诗，也无法给他排一个名次。但确定无疑的是，王维和徐渭都无愧为当代英杰。然而，他们赖以生长的家庭环境和社会条件有天渊之别。无论从哪一个方面看，徐渭人生的艰难都不是王维所能想像。

徐渭为自己编写年表，称之为《畸谱》。《庄子·大宗师》说："畸人者，畸于人而侔于天。"袁宏道的《徐文长传》(《徐渭集》附录)提供了另一种注释："予谓文长无之而不奇者也。无之而不奇，斯无之不奇(畸)也哉。"就他而论，"畸于人"即同社会格格不入，这是事实。至于"侔于天"，顺乎自然，同自然合一，却不尽

---

① 详见《徐渭集》附录，中华书局1983年版。本节引录除另注者外，皆出于此版本。

然。他的道家思想可以使他依据庄子的《逍遥游》给自己取一个雅号叫天池，但远不到浑忘物我的程度。他历经坎坷的一生，难以在古代文人中找到另一个样本；他奇崛的文学艺术风格，是他苦难人生的结晶。

徐渭二十岁做生员，但此后一直考到四十一岁，接连八次失利。总督胡宗宪把他招揽入幕。倭寇侵扰东南沿海，徐渭有志于保卫家乡，奋不顾身地深入到敌人营垒窥探敌情，多次提出相应的作战计划，由此得到胡宪宗重用，成为他抗倭的得力助手。但受到胡宗宪恩宠可以说是他不幸的开端。严嵩罢官后胡宗宪被牵连，不久死于狱中。由于与胡宗宪关系密切，徐渭又曾拒绝过内阁大臣李春芳的拉拢，他感到栗栗危惧，精神分裂症剧烈发作。他事先备下棺木，为自己写了墓志铭，然后自戕，其后多次自杀未遂。就在这样的精神状态下，他杀死了第四任妻子，因此而被革去生员名籍，被捕下狱，六年后经友人多方营救才得获释。从此，时发时止的精神病与另外多种疾病纠缠他长达二十年之久，直到他去世才得以解脱。

另一个一向为人忽略的事实是，人人都知道胡宗宪为徐渭娶妻买房，关怀备至，却很少有人想到他同时也受到胡宗宪的钳制，就连因病告假也要再三辩白，惟恐招致对方的怀疑。[①] 可见，陶望龄、袁宏道的两篇《徐文长传》说他受宠独至，以一诸生而傲对威振东南的胡宗宪，行事言谈了无忌惮，不是形容过头就是只知其一而不知其二。这正如同说他显者至门一概拒之，当道官员求他一字而不可得一样，也只是事实的一面。徐渭文集中保

---

① 《奉答少保公书》其一："今者伏奉使书，具人亲见渭蓬跣不支，亲友入视，送迎之礼全废。渭有此阴滞，自信不欺。"其二："伏蒙明公差人赍赐手札、俸金、考卷、诗序，渭谨对使人四叩首，如数祗领讫。""今者使人入门，突然见渭仍旧蓬跣，并非饰诈，缘此不敢弃远家室，冒暑涉途。"（《徐渭集·徐文长三集》卷一六）。

存的大量作品说明府县地方官几乎都得到过他的题赠。只有把两个方面合起来才是完整的事实。还有，他为胡宗宪做幕僚时，不得不用曾为上章弹劾严嵩而被害的沈鍊作传的笔为严嵩歌功颂德。像徐渭这样一个一无依傍的穷秀才，如果不听命于胡宗宪，不可能有所进取；如果不同官府周旋，则不大可能在文坛有所活动。这就是徐渭真实的悲剧。为此而引起的内心矛盾和痛苦，也是导致他精神病的重要原因。

苦难和不幸在他身上留下了巨创，但他以顽强的生命力，如同遭受雷击的大树，在焦黑的枝干间重又布满葱郁的浓荫。

袁宏道的《徐文长传》以一个"奇"字概括他的文学艺术创作。然而徐渭力求表现自己的个性，反对模拟之风，却无意于在形式上标新立异。他在《肖甫诗序》中说："迨于后世，则有诗人矣，乞诗之目多至不可胜应，而诗之格亦多至不可胜品，然其于诗，类皆无是情，而设情以为之。夫设情以为之者，其趋在于干诗之名。干诗之名，其势必至于袭诗之格而剿其华词。审如是，则诗之实亡矣，是之谓有诗人而无诗。"（《徐渭集·徐文长三集》卷一九）他又在《叶子肃诗序》中重申了同样的观点[①]。虽然并未直接对后七子表示不满，但可说是意在言外。在《九马圈人图》、《廿八日雪》（《徐渭集·徐文长三集》卷五）中，他还用旁敲侧击

① 《徐渭集·徐文长三集》卷一九："不出于己之所自得，而徒窃于人之所尝言，曰某篇是某体，某篇则否，某句似某诗人，某句则否，此虽极工逼肖，而已不免于鸟之为人言矣。"



《徐文长逸稿》明天启三年(1623年)刻本

的方式表达过对后七子的不满，反对"矫真饰伪"[1]。持有这样诗论的徐渭，当然不屑于在模拟中讨生活。

徐渭的文学艺术作品以奇崛为特征，在于他有意同传统的技法、构思、欣赏习惯背道而驰。他与现实格格不入的逆反心态，首先表现在他的为人，然后才是创作。他在思想上离经叛道，却远不及他在艺术手法上对传统的多方面突破更为引人注目。他不是思想家，而是诗人和艺术家。在诗歌艺术上，全篇可能奔放飞动，力透纸背，而具体的笔触却可能流于粗鄙和生涩，是雅与俗的怪诞结合。如同他的书法和绘画作品有的不修边幅，有的却又精美绝伦一样，他的诗既有不堪入目的描写（如《徐渭集·徐文长三集》卷五《至日趁曝洗脚行》中的某些笔触），同时也有许多使学士名流自叹弗如的典雅词章。

徐渭常以意想不到的形容、修饰或意象同被形容、修饰者联在一起，使读者在最初的突兀感过去之后，不得不赞赏它的贴切和生动。在用典上如《祭张太仆文》（《徐渭集·徐文长三集》卷二八），把张天复发动的援救他出狱的努力，比之于春秋时齐桓公联合广土众民对小国的庇护。又以张天复至死不及见到他获释，比之为陆游的"但悲不见九州同"。排律《数年来，南雪甚于北，癸未复尔，人戏谓南北之气互相换，似贾人带之往来，理或然欤？边塞不易雨，而今每潦，十九韵》（《徐渭集·徐文长三集》卷九）结尾说："万事岂俱埋得尽，有时终露髑髅冤。"古今中外不会

[1] 《书草玄堂稿后》："始女子之来嫁于婿家也，朱之粉之，倩之饗之，步不敢越裾，语不敢见齿，不如是则以为非女子之态也。迨数十年，长子孙而近妪姥，于是黜朱粉，罢倩饗，横步之所加，莫非问耕织于奴婢，横口之所语，莫非呼鸡豕于圈槽，甚至龋齿而笑，蓬首而搔，盖回视向之所谓态者，真赧然以为妆缀取怜，矫真饰伪之物。而娣姒者犹望其宛宛婴婴也，不亦可叹也哉。渭之学为诗也，矜于昔而颓且放于今也，颇有类于是，其为娣姒哂也多矣。"（《徐渭集·徐文长三集》卷二一）

有第二个诗人这样来描写雪景，但它准确地传达出诗人的愤世情怀。给人祝寿说："阿母但办好齿牙，百岁筵前嚼甘蔗。"（《徐渭集·徐文长三集》卷五《赋得百岁萱花为某母寿》）勉励故人沈錬之子说："请看小李继家声，好驴不入驴行队。"（《徐渭集·徐文长三集》卷五《沈生行》）用词之俚俗甚为少见，意象之寻常又令人惊讶，但它们无一不是恰当的形容。（《徐渭集·徐文长三集》卷五《阎工某摹伯时昭君下嫁图》）批评画中的昭君来到胡地的形象："朝风暮雪一万里，粉腮那得娇如此。"他说这是画家"以意为之"，有悖真实。这并不是为了纠正个别细节而使传统形象更加准确，而在于他要表现对习俗和传统的反叛。

与他的文学主张和奇崛风格相适应，在各种诗体中，七言古诗徐渭使用得最为得心应手。五言不及七言具有驰骋自如的广阔空间，而律诗则又限制太严，宜以工整见长，不利于奔放恣纵。徐渭有几首七言古诗，全篇八句，其中也有对仗，很接近律诗。但他就是不愿意受约束，将它们写成律诗。这一点足以表现他的艺术个性和志趣。他的七言古诗可说是冶炼李白的豪放，李贺的奇僻，韩愈的以文为诗于一炉，而形成自己独特的风格，[①]，综合融化后再也分辨不出以上各家对他的具体影响。《少年》、《握锥郎》、《廿十八日雪》、《四张歌》、《写竹赠李长公歌》（《徐渭集·徐文长三集》卷五）都是他的佳作。《写竹赠李长公歌》作于万历四年（1576），当中一段写他在京会见了刚从辽东前线回来的总兵李成梁之子如松：

> 公子远从辽东来，宝刀向人拔不开。昨朝大战平虏堡，血冷镵铲连鞘埋。平虏之战非常敌，御史几为胡马及。有

---

① 《与季友》："韩愈、孟郊、卢仝、李贺诗，近颇阅之。乃知李杜之外，复有如此奇种，眼界始稍宽阔。"（《徐渭集·徐文长三集》卷一六）

如大酋之首不落公子刀，带胄诸君便是去秋阮游击，不死虏手死汉法。败者合死胜合优，公子何事常忧愁？一言未了一叹息，双袖那禁双泪流。

在平虏堡之捷后不久，皇帝曾亲临皇极门接受百官朝贺，诗中所写却是一片悲叹和哀诉。历代边寨诗，不像唐朝边塞诗那样奇丽壮观，无论是悲还是喜，都有文人陈陈相因的词藻，时代、地理和敌对部族的具体名称都因沿用古代典实而无法确指。徐渭所写都用今名，和历史记载一一吻合，某些事实还可以补充史料的不足。不仅如此，他还写出胜利之后所隐藏的后患："武人谁是百足虫，世事全凭三寸笔。"官兵的命运远不取决于战场上的胜负，而是取决于御史、巡抚和总督的奏报。整首诗描绘一场恶战，而以画竹贯穿始终。热血沸腾，感慨万端，然后以"欲答一言无可答，只写寒梢卷赠君"作为结束，冷热相激，余韵无穷。诗的写法如同论文和奏章一样，由军事胜负而深入到当时军政得失，这样具有深刻现实内容的作品，在盛唐边塞诗中，只有高适可与之媲美。陶望龄评论徐渭的诗："深于法而略于貌"（《徐渭集》附录《刻徐文长三集序》）。这可能指徐渭的诗有时文字粗率，无意雕章琢句，有时以议论入诗，或略带散文化倾向，长处则在忠实地反映作者的思想和描写对象的复杂性。《写竹赠李长公》一扫空洞的豪言壮语和无时代特征的因袭描写，从而将边塞诗——战争诗的现实主义艺术发展到新的高度。

徐渭集画家和诗人为一身，他的题画诗仿佛先以色彩或水墨赋其灵感以形象，然后又以语言做再一次创造。优秀的题画诗是画的有机组成部分，两者互为补充，相得益彰。徐渭不是一身而二任，而是合二美为一体，这使他的题画诗充满独特的韵味。隐喻是徐渭题画诗常用的手法。如《葡萄》（《徐渭集·徐文长三集》卷一一）：

半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。
笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。

诗以珍品反衬贫困，可说别出心裁，末两句隐喻自己的身世，又很耐人寻味。但隐喻如果变成隐语，就可能使诗歌形象遭到破坏，如《逸稿》中的《雪竹》其二："万丈云间老桧萎，下藏鹰犬在塘西。快心猎尽梅林雀，野竹空空雪一枝。"胡宗宪号梅林，以老桧（秦桧？）比首辅松江（云间）徐阶，塘西即钱塘之西，可能指弹劾胡宗宪的给事中陆凤仪，他是浙江兰溪人。结句之竹则喻自己。诗这样写当然可能有不能明言的苦衷，但令人费解，毕竟不能说是优点。

苦难和不幸并不影响徐渭对美好事物的抒写，他的题画诗以传神的笔触描绘美好的形象。如《芭蕉鸡冠》："芭蕉叶下鸡冠花，一朵红鲜不可遮。老夫烂醉抹此幅，雨后西天忽晚霞。"（《徐渭集·徐文长三集》卷一一）结句是神来之笔，不管它是画家的实际所见或是他酒后因"一朵红鲜"而引起的幻觉，都是由鸡冠花所扩展的如火如荼景象的绝妙写照。花与西天晚霞幻而为一，是写花呢还是写霞？可以说都是，也可以说都不是。又如《水仙六首》（《徐渭集·徐文长三集》卷一一）之三：

略有风情陈妙常，绝无烟火杜兰香。
昆吾锋尽终难似，愁杀苏州陆子刚。

自注："陆子刚，苏人，碾玉妙手也。"一个美丽的女道士，一个空谷幽兰般的女仙，再加上一个玉雕妙手，没有一个字提到花，却让花秉性清纯、风神曼妙的形象翩然降落在读者的眼前，可谓传神写照，尽在不言中。七绝的空灵，在这两首题画诗中得到了充分的发挥。

徐渭的题画诗还有一个在古诗中不多见的题材——儿童诗。大概是成年后的苦难使徐渭更加怀念儿时的欢乐，他写下了一些儿童诗。最美妙的是组诗《郭恕先为富人子作风鸢图》二十五首（《徐渭集·徐文长三集》卷一一）。引录其中三首：

高高山上鹞儿飞，山下都是刺棠梨。
只顾鹞飞不顾脚，踏着棠梨才得知。

偷放风鸢不在家，先生差伴没寻拿。
有人指点春郊外，雪下红衫便是他。

鹞材料取剩糊窗，却吓天鹅扑地降。
到得爷娘查线脚，拆他鞋袜两三双。

这类诗可以当之无愧地列入我国最优秀的儿童诗之列，但我们也可以认为它们不是儿童诗。徐渭在诗前小序中称这组儿童诗为“悲歌”，可见绝不是流连醉心于童年的回忆，而是借以反衬现实生活中的苦难。

二、汤显祖(1550—1616)

汤显祖以《牡丹亭》奠定了他在中国戏曲史上一流戏曲家的地位。而在当时，他却是以诗歌和古文名倾海内。作为八股文能手，他被列为当代举业八大家之一，同时他又是后七子复古主义的劲敌。《明史》之所以为他立传，却因为他是一个政治活动家。汤显祖的诗歌成就包含着不同的甚至矛盾的两个方面，它们既是时代精神的集中反映，同时又是汤显祖品格个性的独特表现。

汤显祖留下了卷帙浩繁的诗歌，其成就引人注目。只是他在戏曲上的盛名掩盖了其他方面的成就，以至于后人对他的富

有创造性的诗歌总是估价不足。在诗歌创作上，汤显祖是这样一位大家：在他的诗歌园林中有很多奇花异草，但是散布在丛生的杂英间，不细心观看就不能够赏识。它们有的在典雅中见功力，却不是像前后七子那样的假古董；时有独创的声调，而不同于公安派诗人的浅俗或竟陵派诗人的险仄。在当时诗坛上，汤显祖是能够不存门户之见而又独树一帜的诗人。

汤显祖的第一本诗集《红泉逸草》刊刻于万历三年(1575)。从这个诗集可以看出他对传统五七言诗的写作技巧自幼训练有素，但作为文学作品则不够成熟。其中个别篇章如《涌金曲》、《承春阁酒楼上逢姜十以剑换酒留别》[1]，显现了作者后来某些绮丽俊逸作品的萌芽。但就大体论，由于受八股文技法的影响，缺少自然韵致。如《天子障送人往泰山观日》(《汤显祖全集》卷三)中"虎啼三笑北，人在《四愁》东"一句，用了高僧慧远和张衡《四愁诗》两个典故。对仗工稳，绾合新巧，句法之工超过了对它意境的创造。汤显祖在诗艺上所花费的很多心血不仅徒劳无益，而且限制了他后来在五七言诗上应有的成就。但汤显祖在第一个诗集中对技艺的表现，说明他所受训练只为了一个目的，即八股制艺，这是汤显祖身上时代局限的反映。

汤显祖的第二个诗集名《雍藻》，今佚。第三个诗集名《问棘邮草》，由他的同乡学友谢廷谅编定，卷首有谢氏在万历六年写的序言。"问棘"一词在这里用为作者姓氏的代称，见于《列子》卷五《汤问》："殷汤问于夏革。"原注："夏棘字子棘，为汤大夫。革，《庄子》音棘。"据谢廷谅序说，这些作品都是寄给他看的，所以名为"邮草"。[2]

---

① 详见《汤显祖全集》卷二，第34、31页，北京古籍出版社1999年版。本节引录汤显祖诗文均据此版本。

② 详见《汤显祖全集》卷二《问棘邮草上卷本序》。

汤显祖手迹　台北故宫博物院藏

创作《问棘邮草》时，汤显祖以六朝和初唐的艳词丽句来表示和凡庸保守的后七子之异趋。《问棘邮草》中的《郁金谣》、《老将行》(《汤显祖全集》卷四)、《别沈君典》、《别荆州张孝廉》(《汤显祖全集》卷三)等七言古诗是其中的代表。它们得力于南朝小赋，又向没有洗尽六朝铅华的初唐诗借来绚烂的外衣。这些诗出现时，"诗必盛唐"的复古口号正在盛行，学杜甫不学他的精神实质，而只歆羡他的艺术技巧，模拟他的用字、遣词、造句和章法。汤显祖在《紫箫记》第二出借书童的拟作讽刺了这种情况："书房僮干小青儿，春日春盘青菜丝。老我行年愁烂漫，呼儿觅纸一题诗。"然后借剧中人之口挖苦道："杜子美是我的老朋友，他的诗被你小使们抄来抄去，也抄熟了。""也抄不全，只抄得些杜律虞注。"但汤显祖不满意当时诗风，又提不出正确的主张，于是以六朝和初唐代替盛唐，可贵的是他毕竟在探索改革的门径了。

汤显祖有一首《疫》，另一首《丁亥戊子大饥疫》(均见《汤显祖全集》卷八)与它相比大同小异而更为简略，难以断定哪首是初稿，哪首是定稿。两首诗同时编入诗集中，可见作者对它的重视。从同卷两年前的《丙戌五月大水》、《顾膳部宴归三十韵》到《丁亥戊子大饥疫》、《疫》和同时写的《闻北土饥麦无收者》、《内弟吴继文诉家门绝谷有叹》、《寄问三吴长吏》、《江西米信》等作品看，汤显祖情调浪漫的歌行逐渐被反映民生疾苦的严峻现实主义诗篇所代替。作者不仅对骇人听闻的灾情作了忠实的铺叙和描写，而且写出不同社会地位之人的不同命运。像"精华豪家取，害气疲民受"(《疫》)这样的诗句，虽然没有像"朱门酒肉臭，路有冻死骨"那么对比鲜明，但精神是一致的，它们都道出了当时社会的残酷现实。这些诗的另一特点是把自然灾害和社会因素相联系，罪责甚至追究到朝廷和皇帝身上："未赐江南租，久读山东诏。秋毫自帝力，害气吾人召。汝等牛一毛，生死负犁铫。"(《内弟吴继文诉家门绝谷有叹》)这一年八月，皇帝经昌平天寿

山视察自己的陵墓，一次就挥霍二十万两银子，全由国库开支，对"民有饥色、野有饿莩"（《孟子·梁惠王》）的惨状却无动于衷。《内弟吴继文诉家口绝谷有叹》的结尾由"吾人"一变而为"汝等"，模仿高高在上的统治者对民生疾苦漠不关心的态度，这是对统治者的无情鞭挞和批判。

若从文学性着眼，汤显祖写得较好的是七言绝句，其中不乏清新可诵的作品。如《听乳林呗赞》："绛桃春尽摄山幽，地涌千峰月气浮。忽散梵声惊睡起，绕天风雨塔西头。"（《汤显祖全集》卷十）汤显祖的怀人、送别诗也写得别具一格，情深意长。《脂砚斋重评石头记》第三十二回《诉肺腑心迷活宝玉，含耻辱情烈死金钏》引了他的一首诗——《江中见月怀达公》（《汤显祖全集》卷十四）。脂砚斋说："前明显祖汤先生有怀人诗一截（绝），读之堪合此回，故录之以待知音：'无情无尽却情多，情到无多得尽么。解到多情情尽处，月中无树影无波。'"[①]诗写于汤显祖从临川伴送达观禅师去南昌，而后独自返回临川的船上。这首诗虽然充满禅机，但仍掩不住其中的挚情。脂评在《红楼梦》评点中引此诗，可谓深解其中滋味。

使人觉得美中不足的是，汤显祖诗在艺术上有特色的往往就是这些小诗，而较有社会意义的作品，如在万历十六年写的关于灾疫的题材，在艺术上却显得草率。他的七言律诗亦不乏警拔的好句，然而通体完美的也不多。但无论如何，汤显祖在后七子复古风气盛行的诗坛上是独树一帜的。他的创作能独立于复古派之外，来自他理论上对这种风潮的反感和批判。汤显祖曾在《答王澹生》（王澹生名士骐，是王世贞的长子，文学主张与其父不同）信中自述："弟少年无识，尝与友人论文，以为汉宋文章各极其趣者，非可易而学也。学宋文不成，不失类鹜；因于敝乡

---

① 详见《脂砚斋重评石头记》，人民文学出版社1975年版，第731页。

帅膳部郎合论李献吉,于历城赵世卿郎合论李于鳞,于金坛邓孺孝馆中论元美,各标其文赋中用事出处,及增减汉史唐诗字面处,见此道神情声色已尽于昔人,今人更无可雄。妙者称能而已。然此其大致,未能深论文心之一二。"汤显祖批判了后七子以模拟冒充创作,另一方面他虽不主张模拟,但指出较近的宋代散文比古老的西汉散文更适宜学习。短短一篇话,道出了汤显祖与后七子文学主张的分歧。

另外还有两件耐人寻味的事足以证明汤显祖反对后七子。其一,屠隆被王世贞列为末五子之一,他在被人攻讦而罢官后曾写了一封长信向汤显祖申诉,而汤显祖只回了他一封短柬①。其实并不是他对屠隆无情,而是因为屠隆在来信中规劝他要尊重王世贞。屠隆在信中虽然将汤显祖抬举把他与王世贞并称为"两贤",但汤避而不答,并不领情。其二,末五子之一的胡应麟《少室山房类稿》中有给汤显祖的诗②,从常情来说汤显祖当有和赠之作,但现存的汤氏文集却没有一字提及胡应麟,合理的解释,只能是因为他后来知道胡应麟求得王世贞衣钵之传而引起反感,才把自己文集中有关作品删去而不留痕迹。

汤显祖同时却与反对复古主义的徐渭和公安"三袁"同声相应,同气相求,这是明代文坛上值得一提的事。万历八年,徐渭前往北京投奔翰林侍读张元忭时,在路途上读到《问棘邮草》,曾为此题诗一首。其中有"执鞭今始慰生平",对汤显祖赞赏备至。当时无法投递,后来趁有人去江西之便才得以寄出③。徐渭当时六十

---

① 汤显祖《与刘君东》:"屠长卿曾以数千言投弟,弟以八行报之,渠颇为怪。"(《汤显祖全集》第1482页)

② 见《少室山房类稿》卷五三《汤义仍过余,适余命工栉发。欲起,义仍亟止余,对谈竟栉,因相顾大笑。竹林风致,何必晋人。俄余鼓枻南归,兴会相思,辄有此寄》。

③ 详见《徐朔方集》第三卷《徐渭年谱》,浙江古籍出版社1993年版,第172页。

岁，比汤显祖年长二十九岁。徐渭有一首《渔乐图》[1]，刻意模仿汤显祖的《芳树》(《汤显祖全集》卷四)。汤显祖另外有一首诗《秣陵寄徐天池渭》："《百渔》咏罢首重回，小景西征次第开。更乞天池半助水，将公无死或能来。"(《汤显祖全集》卷十)《玉茗堂集选》的编校者沈际飞说，"或"一作"复"。作"复"，是。《百渔》指的就是这首《渔乐图》。其中有一句说："谁能写此百渔船。"这首诗大约作于万历十六年，当时徐渭过南京北上，汤显祖在事后听人说起，写了这首诗。《渔乐图》题目下原注："都不记创于谁。近见汤君显祖，慕而学之。""近见汤显祖"，指的不是人而是他的作品《芳树》。全诗七言三十六句，中段"也随芳树起芳思"起十二句，"芳"字重复二十三次。而徐渭《渔乐图》全诗四十六句，中间"新丰新馆开新酒"起十二句"新"字重复二十九次。七言歌行若干字或词适当重现，以使音节嘹亮，意象回环，不失为修辞一巧。唐人刘若虚《春江花月夜》，"月"用了十五次，"江"凡十二见，"春江"、"春月"、"江月"等词多次复现，但全诗流利自然，不嫌重复。汤显祖这首诗标新立异，不步后七子后尘，但多少带有文字游戏性质。徐渭"慕而学之"，反对王、李的意图相当鲜明。

汤显祖的反模拟主张与公安三袁暗合[2]。他在《合奇序》中所说的"自然灵气"未免有点玄虚，实际上是指趣味和性灵，这恰恰是公安派所提倡的东西。汤显祖的某些散文小品如《溪上落花诗题词》也以趣味和性灵见长，不像袁宏道的小品那样尖新媚

---

① 见《徐渭集》第 135 页。

② 《合奇序》中说得很透彻："世间惟拘儒老生不可与言文。耳多未闻，目多未见，而出其鄙委牵拘之识相天下文章，宁复有文章乎？予谓文章之妙不在步趋形似之间。自然灵气恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之……苏子瞻画枯株竹石，绝异古今画格，乃愈奇妙。若以画格程之，几不入格。米家山水人物，不多用意，略施数笔，形象宛然。正使有意为之，亦复不佳。故夫笔墨小技可以入神而证圣。自非通人，谁与解此。"(见《汤显祖全集》第 1138 页)

人，也不像他那么伤于纤巧和单薄。汤显祖的书信或骈或散，抒情言志，无不曲折委婉，余味不尽。

汤显祖与公安派不仅在文学主张和创作上有暗合之处，并且与他们有过交往。万历二十三年(1595)春汤显祖到北京上计，会见了“三袁”。此时袁宗道任翰林院编修，袁宏道来京候选，任命为吴县知县，袁中道还在应试。此时汤显祖四十六岁，袁宏道二十八岁。三年后汤显祖退出政治舞台，而袁宏道初入仕途。汤显祖反对后七子的态度早在二三十年前就已引人注目，并得到徐渭的赞赏。而那时“三袁”都还年幼，在文坛上没有名气。所以，汤显祖反复古派的先驱作用是值得注意的。这次相会对双方意义重大。相会后汤显祖与袁宏道同路南行。十八年后，宗道、宏道皆已去世，汤显祖还托人带信给中道，重提旧日在北京之游(《汤显祖全集》卷四五《寄袁小修》)，中道则把他的回忆载入《游居柿录》[1]。

第四节　公安派对复古风潮的反击

嘉靖年间兴起的唐宋派，并没有从根本上扫除复古风气，万历年间，作为后七子的强大反对派，公安派举起文学革新的旗帜，发起对复古风潮的反击。公安派的成员是袁宗道、袁宏道、袁中道三兄弟，这个流派因为他们是湖广公安(今属湖北)人而得名。

袁宗道(1560—1600)，字伯修，号石浦。万历十四年(1586)会试第一，选翰林院庶吉士，授编修，官至右庶子。他推崇唐代白居易、宋代苏轼，把自己的书斋命名为白苏斋，有《白苏斋集》。袁宏道(1568—1610)，字中郎，号石公，在袁氏三兄弟中排行第

---

① 详见袁中道：《珂雪斋集》，上海古籍出版社1989年版，第1310—1311页。

二。万历二十年(1592)进士,授吴县知县,官至吏部稽勋郎中。有《袁中郎全集》[1]。袁中道((1570—1624),字小修,在袁氏三兄弟中排行第三。万历四十四年(1616)进士,授徽州府教授,官至礼部郎中,以病乞休。有《珂雪斋集》。

公安派的文学理论和创作成就以袁宏道为代表,一时学者多舍七子而从之。如与袁宗道同在翰林院的黄辉,与袁宏道同事的顾天埈、李腾芳等,常与袁氏兄弟相聚,探讨怎样矫正七子流弊。袁宏道甚至向自己的座师冯琢庵请求声援[2],他在吴中时与江进之"每会必以诗文相劝,务矫今代蹈袭之风"(《袁中郎全集》卷上《雪涛阁集序》)。以三袁为中心的反复古运动的推进,有一个演而广之的过程。

对七子复古风气的批判,是公安派文学理论的基础。他们并不是一般地反对向古人学习,而是提倡师心独创精神。[3] 袁宏道认为近代"诗道寝弱",是因为"剽窃成风,万口一响","递相临摹"(《袁中郎全集》卷上《叙姜陆二公同适稿》)。他又一针见血地指出:所谓复古,不过是"剿袭"而已,即"句比字拟,务为牵合,弃目前之景,摭腐滥之辞……诗至此,抑可羞哉!"(《袁中郎全集》卷上《雪涛阁集序》)他把李梦阳比为"工部(杜甫)奴仆",说

---

① 袁宏道:《袁中郎全集》,上海广益书局1936年版 以下引录袁宏道文除另注者外,皆出于此版本。

② 《冯侍郎座主》:"宏出宰不效,勉就闲冷,终年闭门,惟以读书为事。间一把笔。慨模拟之流毒,悲时论之险狭,思一易其弦辙,而才力单弱,倡微和寡,当今非吾师,谁可就正者?近日黄中允辉、顾编修天埈、李检讨腾芳,亦时时商证此事。譬诸将倾之栋,非一二细木所能支,得师一主张,时论自定。何也?以名与德与言,皆足以厌心而夺其所趋也。"(见《袁中郎全集》卷下)

③ 《叙竹林集》:"故善画者,师物不师人;善学者,师心不师道;善为诗者,师森罗万象,不师先辈。法李唐者,岂谓其机格字句哉?法其不为汉,不为魏,不为六朝之心而已。是真法也。"(见《袁中郎全集》卷上)

他"公然侈为大言，一倡百和，恬不知丑"(《袁中郎全集》卷下《答梅客生开府》)。这些批判措辞尖锐，击中了复古派的要害。对所赞赏的诗人他的态度恰恰与此相反。他曾对冯琢庵说："宏于近代得一诗人曰徐渭，其诗尽翻窠臼，自出手眼。"(《袁中郎全集》卷下《冯侍郎座主》)由对当时诗人的惟一首肯，可见袁宏道对剿拟恶习是多么反感。

不论七子的出发点如何，他们主张文必秦汉，诗必盛唐，其荒谬性是显而易见的。公安派提出文学进化的观点，对七子的复古主张加以驳斥，从根本上动摇了他们的理论基础。袁宏道认为诗一代胜于一代(《袁中郎全集》卷下《丘长孺》)，不必厚古薄今，而"文之不能不古而今也，时使之也"。因此他极力主张"诗穷新极变"(《袁中郎全集》卷上《雪涛阁诗序》)。袁中道在《花云赋引》中也明确表达了文学进化论的观点："天下无百年不变之文章。"(《珂雪斋集》卷十)袁宏道、袁中道都看到变是势之必然，要求文学随着时代的变化而变化。他们提倡变进，是从源头上遏制复古派的剿拟恶习。以进化的观点看文学发展，以创新的意识要求文学创作，公安派的文学进化论是值得肯定的。

公安派对时文(八股文)、民歌和小说戏曲的肯定，既来自前七子的启示，也是其文学进化论的产物。先说八股文。以往我们习惯于把肯定或批判八股文作为评判古人先进与否的一个标准，因而忽略了他们肯定或否定的客观背景。并不是肯定八股文就一定意味着反动落后，具体问题得具体分析。袁宏道有《与友人论时文》(《袁中郎全集》卷下)、《时文序》、《陕西乡试录序》(《袁中郎全集》卷上)等文章专论八股文，可以使我们了解公安派肯定八股文的真相。《与友人论时文》直截了当地批判七子说："优于汉谓之文，不文矣；奴于唐谓之诗，不诗矣。"袁宏道从贵今贵真的视角看八股文，难免有矫枉过正、估价太高之嫌。在《陕西乡试录序》中，他甚至说他每每在时文的尺幅之中阅今昔

之变态，把时艺与时事相比较而似无不合，这更是夸张之辞。我们只能说，公安派对八股文的肯定，是其反对复古、要求文学革新主张的反映。他们对民歌和小说戏曲的肯定，也出于同一个原因。因此，公安派评价文学价值的标准是统一的：真情实感和一字不袭前人。[①]

公安派并不止于痛斥剽拟恶习并提倡时文和俗文学对复古派进行矫正，他们还开出了一个匡救文风的方子，这就是袁宏道在《叙小修诗》（《袁中郎全集》卷上）中称赞其弟袁中道诗的名言："独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔。"性灵即是"不可造"[②]，出自性灵则千古常新，出自剽拟则脱手成旧。独抒性灵，不拘格套的具体表现是有趣、新奇。所谓"趣"指赤子之心，它绝去理性，出于自然，入理越深则离趣越远（《袁中郎全集》卷上《叙陈正甫〈会心集〉》）。所谓新奇即"只要发人之所不能发，句法、字法、调法——从自己胸中流出"（《袁中郎全集》卷下《答李元善》）。可见，性灵之于文学，既是对内容，也是对形式的要求。

公安派的文学理论并不是孤立的思想，它是当代反理学的个性解放进步社会思潮在文坛上的一种反映。我们只要对照《童心说》[③]中的两段话，即可印证这一点：

---

① 《叙小修诗》："故吾谓今诗文不传矣。其万一传者，或今闾阎妇人孺子所唱《劈破玉》、《打枣杆》之类，犹是无闻无识真人之所作，故多真声。"（《袁中郎全集》卷上）《答李子髯》其二："当代无文字，闾巷有新诗。却沽一壶酒，携君听竹枝。"《江进之》："今人所唱《银柳丝》、《挂枝儿》之类，可一字相袭不？"《觞政》："传奇则《水浒传》、《金瓶梅》为逸典。"（《袁中郎全集》卷下）

② 见《叙呙氏家绳集》："凡物酿之得甘，炙之得苦，惟淡也不可造；不可造，是文之真性灵也。浓者不复薄，甘者不复辛，惟淡也无不可造；无不可造，是文之真变态也。"（《袁中郎全集》卷上）

③ 李贽：《焚书》卷三，中华书局1974年版，第273、276页。

> 夫童心者，真心也。若以童心为不可，是真心为不可也。夫童心者，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真人。人而非真，全不复有初也。

> 诗何必古选，文何必先秦。降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢》曲，为《水浒传》，为今之举子业，大贤言圣人之道皆古今至文，不可得而时势先后论也。故吾因是而有感于童心者之自文也，更说甚么六经，更说甚么《语》、《孟》乎？

第一段显然可以对应于公安派的性灵说，第二段则可以对应其进化论。汤显祖曾以诗歌《读锦帆集怀卓老》点出公安派与李贽文学思想的渊源："世事玲珑说不休，慧心人远碧湘流。都将舌上青莲子，摘与公安袁六休。"（《汤显祖全集》卷十九）

由于倡导求新求变和独抒性灵，不拘格套，公安派追求浅易本色的文风，甚至不避鄙俗平俚。[1] 袁宏道在《叙小修诗》中说喜欢袁中道诗的"疵处"，是因其多"本色独造语"，在《雪涛阁诗序》中他认为"不如是不足矫浮泛之弊"。但矫枉过正，有时难免流于率易。文学毕竟是一种艺术创造，粗制滥造如果同俚俗这一审美追求混为一谈，同样会致使风华扫地，袁宏道自己瑕瑜互见的作品已验证了这一点。虽然他说"去唐愈远，然愈自得意"（《袁中郎全集》卷上《张幼于》），但同时他也承认"余诗多刻露之病"，"余文信腕直寄而已"（《袁中郎全集》卷上《叙曾太史集》）。

---

① 《雪涛阁集序》："有以平而传者，如'睫在眼前人不见'之类是也；有以俚而传者，如'一百饶一下，打汝九十九'之类是也。"（《袁中郎全集》卷上）

无论是在当时和后世,都有人对公安派的文风进行批评。[1] 平心而论,一味指责公安派鄙俚率易者多拘于雅文学之审美标准,没有看到他们所倡导的文风在当时的进步意义。

公安派的文学理论有较为严重的缺陷。性灵说强调文学的主体性,但以人的心灵为创作源泉,认为"心灵无涯,搜之愈出"[2],却走向了忽视文学客观性的另一个极端,使其文学创作缺乏对现实社会应有的关怀,所谓"诗中无一忧民字"[3]。文学进化论虽然从根本上动摇了复古派的理论基础,但对传统持一律否定的态度,视而不见文学演进过程中新与陈相互依存的关系,亦不利于文学的发展。

袁宏道非经非道,在人生态度上表现为窃慕"口不道尧、舜、周、孔之学"的"适世"人生观。[4] 这是他在文学上趋俗的思想基础。对此,他在《听朱生说水浒传》(《袁中郎全集》卷上)一诗中说得很明确:"少年工谐谑,颇溺滑稽传。后来读《水浒》,文字益奇变。六经非至文,马迁失组练。一雨快西风,听君酣舌战。"袁宏道的作品真率地表现了他对适世人生的追求,有时甚至出之以玩世不恭,具有强烈的反传统色彩。他在给龚惟长的一封信中(《袁中郎全集》卷下《龚惟长先生》),淋漓尽致地描写了五种所谓"人生真乐",如宾客满座男女交舄之乐、买舟载妾泛家浮宅之乐、托钵妓院恬不知耻之乐,真是前所未见,骇人听闻。又如致王伯穀信说,他过白岳见求子者众多,也随众请道士通词,说

---

① 《列朝诗集小传》第 567 页丁集本传:"中郎之论出,王、李之云雾一扫,天下之文人才士始知疏瀹心灵,搜剔慧性,以荡涤涂泽之病,其功伟矣。机锋侧出,矫枉过正,于是狂瞽交扇,鄙俚公行,雅故灭裂,风华扫地。"

② 袁中道:《中郎先生全集序》,《珂雪斋集》卷一一,第 521 页。

③ 袁宏道:《显灵宫集诸公以城市山林为韵》,《袁中郎全集》卷上。

④ 《徐汉明》:"独有适世一种……以为儒,口不道尧、舜、周、孔之学……弟最喜此一种人,以为自适之极,心窃慕之。"(《袁中郎全集》卷下)

自己儿子已多，以后只愿得不生子的短命妾数人足矣(《袁中郎全集》卷下《王伯穀》)。他又羡慕林逋"妻梅子鹤，是世间第一种便宜人。我辈只为有了妻子，便惹出许多闲事。撇之不得，傍之可厌，如衣败絮行荆棘中，步步牵挂"(《袁中郎全集》卷下《孤山》)。诸如此类的言论，我们可以说这是他的真率，亦可以说这是他的儇薄。但许多传统士人，即令心向往之也不会把这样的思想形诸笔墨。我们承认袁宏道这类作品很真率，却不认为所有真率的表现都具有价值。但从反传统的角度看问题，这类作品又是不应该被完全否定的。

袁宏道也善作抒怀之文。他在做吴县令时的"请假条"《去吴之七牍》中《乞归稿》一、二(《袁中郎全集》卷下)，叙述与祖母相依为命的感情，深情绵邈，真挚动人——虽然他离职后并没有立即去侍奉祖母，而是放浪山水，两年后才归去。袁宏道的游记以新巧轻俊的风格，荡涤了模拟涂泽之病，清新妍丽，让人眼前一亮。这是袁宏道创作中最有价值的部分，对明末小品文也有所影响。《满井游记》和《晚游六桥待月记》(《袁中郎全集》卷下)把北京郊野鲜妍明媚的初春、西湖春日月下艳冶秀美的风物写得如诗如画，情趣盎然。偶一闪现的脱俗之想，更赋予作品独特灵性。"花态柳情，山容水意，别是一种趣味"，这正是他自己小品文的特色。

袁中道的诗歌风格纤巧，其兄袁宏道的《叙小修诗》称赞他的诗独抒性灵，多本色独造语，但实际成就并不高。较可取的如《七夕同彭长卿、中郎》(《珂雪斋集》卷四)：

> 清谭闲送可怜宵，竹户斜通婉转桥。
> 白水青林秋澹澹，好风凉月夜萧萧。
> 贫来野客伤时序，老去诗人怨寂寥。
> 惊鸟不鸣更漏尽，如闻银浦弄轻潮。

就是这类较好的诗也失之语言陈旧，诗境习见，没有多少性灵的流露，如同其兄袁宏道所批评，未免粉饰蹈袭之病。[①] 可见，要超脱传统不容易，要创新也很艰难。袁中道年少时曾走马塞上，泛舟西陵，遍游燕赵、齐鲁、吴越之地，故最擅长写游记，但明显的缺点是锤炼不足。若与袁宏道的游记小品相比，其繁冗更为明显。钱谦益说袁中道的游记要大加删减，去掉一半，便可追配古人（《列朝诗集小传》丁集中本传），确实不是恶意的贬抑。袁中道也有写得亲切自然的散文，在令人莞尔的谐趣中表现对事理的感悟，如《书游山豪爽语》（《珂雪斋集》卷二一）中的一段："昔有一友人以豪爽自喜，同入西山。时初春，乃裸体跣足，入玉泉山裂帛湖中。人皆诧异之，彼亦沾沾自喜。过数载，予私问之曰：'卿往年跣足入裂帛湖，可称豪爽。'其人欣然。予再问之曰：'北方初春，冰雪棱棱，入时得无小苦耶？幸无欺我。'其人曰：'甚苦。至今冷气入骨，得一脚痛病，尚未痊也。当时自为豪爽为之，不知其害若此。'然则世上豪爽事，其不为裂帛湖中濯足者寡矣。"

袁宗道才力弱于两个弟弟，但他的散文不乏清新可诵之章。如《极乐寺纪游》（《白苏斋类集》卷一四）长于取譬，语言简洁平易。

总之，公安三袁的作品虽有浅俗率易之失，却力避模拟剽窃之弊。矫枉过正的失误在所难免，但较之以模拟代替创作的复古派，其价值应当得到充分肯定。

---

① 袁宏道《叙小修诗》："其间有佳处，亦有疵处，佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语。然余则极喜其疵处，而所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能脱尽近代文人气习故也。"（《袁中郎全集》卷上）

第五节 竟陵派以孤怀静寄另辟蹊径

与公安派同时反对复古的文学流派还有竟陵派。同公安派之得名一样，竟陵派因其代表人物是湖广竟陵（今湖北天门）人钟惺和谭元春而得名。钟惺（1574－1626），万历三十八年（1610）进士，授行人司行人，官至福建提学佥事。有《隐秀轩集》①。谭元春（1586－1637），字友夏。他文名早著，但科场淹蹇，四十二岁中乡试第一名，此后会试不利，五十二岁还入京会试，猝死于客店中。有《谭元春集》②。

谭元春与比他年长十二岁的钟惺相互引重，合作编选了《唐诗归》和《古诗归》，并加以评点。《诗归》一出，洛阳纸贵，两人名满天下，并称"钟谭"。海内诗人靡然从之，竟陵体盛极一时。人们对竟陵派的看法差异极大，褒之者奉之为坛坫③，贬之者斥之为诗妖④，没有哪一个文学流派曾得到过如此截然相反的评价。过犹不及，绝对的肯定与否定都可能导致背离事实的判断。

许多人把竟陵派看作公安派反七子的同道，事实上竟陵派既不赞成七子的崇古，也不称许公安派的尊今，而是以孤怀静寄为境界，另辟蹊径，自成一派。关于竟陵派的缘起，钱谦益说因钟惺"思别出手眼，另立深幽孤峭之宗，以驱驾古人之上"（《列朝诗集小传》丁集钟惺传），这话大概只说对了一半。钟惺确乎想

---

① 钟惺：《隐秀轩集》，上海古籍出版社1992年版。本节引录钟惺文皆出于此版本。

② 谭元春：《谭元春集》，上海古籍出版社1998年版。本节引录谭元春文皆出于此版本。

③ 李明睿称谭元春"所著书，海内奉为坛坫。"（见《谭元春集》第958－959页。）

④ 《列朝诗集小传》丁集中本传："《诗归》出，而钟谭之底蕴毕露……钟谭之类，岂说五行志所谓诗妖者乎！"

别立一宗，但并非为驱驾古人之上，而是出于对七子和公安派的不满。他说七子学古，不过是得古人极肤浅、极狭隘、极俗套之处而自以为得其精神，矫之者却“不知其至处，又不过长川、玉蟾之唾余耳”(《隐秀轩集》卷二八《再报蔡敬夫》)。他认为“大凡诗文，因袭有因袭之流弊，矫枉有矫枉之流弊。前之共趋，即今之偏废；今之独响，即后之同声”(《隐秀轩集》卷二《与王稚恭兄弟》)。对后七子和公安派流弊深中肯綮的分析，是钟惺追求绝出其流以“另立”一宗的真实原因。公安派的后期代表袁中道曾明确地表示愿与钱谦益共同倡言排击竟陵派，语气甚为严厉[1]。但不论双方对彼此的态度如何，公安派和竟陵派反对七子和追求别树一帜的思想是一致的。钟惺曾亲手增定《袁中郎全集》，谭元春则为《袁中郎先生续集》作序[2]，公安派的后人甚至认为只有谭元春才是袁宏道的知己[3]。所以，说这两个流派是同道，也不是无稽之谈。

问题的另一个方面是，这两个流派确实存在差异。即如他们共有的性灵说，各自对它的解释也不一样，导致的文学审美趋向亦不相同。公安派把它与“不拘格套”相并，竟陵派则以“自出眼光”为旨。竟陵派又提出“灵心”与“厚”的关系，这是他们与公安派性灵论的又一明显差异。钟惺与谭元春谈论，说“厚”出于

---

① 《列朝诗集小传》丁集袁中道传：“杜之《秋兴》，白之《长恨歌》，元之《连昌宫词》，皆千古绝调，文章之元气也。楚人何知，妄加说窜，吾与子当昌言击排，点出手眼，无令后生堕彼云雾。”

② 钟惺曾亲手增定《袁中郎全集》，见陆之选《新刻钟伯敬增定袁中郎全集缘起》(《袁宏道集笺校》附录三，上海古籍出版社 1981 年版，第 1720—1721 页)；谭元春为《袁中郎先生续集》作序(见《谭元春集》卷二二《袁中郎先生续集序》，第 599—600 页)。

③ 《袁中郎先生续集序》：“公安袁述之行其先《中郎续集》，而属予作序。其言曰：‘先子不可学，学先子者，辱先子者也。子不为先子者，实是先子知己，惟子可以叙先子。’”(见《谭元春集》第 599 页)

“灵心”，以“清新入厚”，则可除“有痕好尽”之病[1]。这是竟陵派为规避后七子复古而流于肤廓，公安派尊今而导致浅俗开出的一剂良方。然而，钟惺和谭元春在《诗归序》中就性灵问题提出的审美旨趣已非“厚”所能包含，更与公安派的审美追求异趋。钟惺讲“幽情单绪”、“孤行静寄”，谭元春讲“孤怀”、“孤诣”[2]，这样的审美定位，使他们完全走向公安派性灵论所倡导的浅俗平易之反面。这是要文学在内容上绝出世俗而向自己的内心开掘[3]；在形式上则追求奇奥工博之致[4]。显然这是对七子规模古

---

① 钟惺《与谭友夏》又言：“曹能始……言我辈诗，清新而未免有痕，却是极深中微至之言，从此公慧根中出。‘有痕’非他，觉其清新者是也……痕亦不可强融，惟起念起手时，厚之一字可以救之……深厚者易久，新奇者不易久也。”《与高孩之观察》：“诗至于厚，而无余事矣。然从古未有无灵心而能为诗者。厚出于灵，而灵者不能即厚……然必保有此灵心，方可读书养气以求其厚者。若夫以顽冥不灵为厚，又岂吾孩所谓厚哉……曹能始谓弟与谭友夏诗，清新而未免于痕，又言《诗归》一书，和盘托出，未免有好尽之累。夫所谓有痕与好尽，正不厚之说也。弟心服其言，然和盘托出，亦一片婆心婆舌，为此顽冥不灵之人设。至于痕，则未可强融，须由清新入厚以救之。岂有舍其清新，而即自谓无痕者哉？”（《隐秀轩集》第473—474页）

② 见《隐秀轩集》第236－237页：“内省诸心，不敢先有所谓学古者，而第求古人真诗所在。真诗者，精神所为也。察其幽情单绪，孤行静寄于喧杂之中，而乃以其虚怀定力，独往冥游于寥廓之外……见古人诗久传者，反若今人新作诗。”《谭元春集》第594页：“夫人有孤怀，有孤诣，其名必孤，行于古今之间，不肯遍满寥廓，而世有一二赏心之人，独为之咨嗟彷徨（徨）者，此诗品也。譬如狼烟之上虚空，袅袅然一线耳，风摇之，时散时聚，时断时续，而风定烟接之时，卒以此乱星月而吹四远。”

③ 钟惺在《与谭友夏·又》中说：“我辈诗文到极无烟火处便是机锋。”（《隐秀轩集》第273页）

④ 钟惺在《文天瑞诗义序》中说：“《诗》之为教，和平冲澹，使人有一唱三叹、深咏不尽之趣。而奇奥工博之辞，或当别论焉。然秦诗《驷驖》、《小戎》数篇，典而核，曲而精，有《长杨》、《校猎》诸赋所不能赞一辞者。以是知‘四诗’中，自有此一种奇奥工博之致，学者不肯好学深思，畏难就易，概托于和平冲澹以文其短，此古学之所以废也。”（《隐秀轩集》第281页）

人和公安派尊今趋俗的反激，它是钟、谭两人清高内敛，拒绝世俗的人生态度在文学理论上的表现。谭元春说钟惺“性深靖如一泓定水”，又说他“如含冰霜，不与世俗人交接”（《谭元春集》卷二五《退谷先生墓志铭》）。钟惺则说谭元春性格“孤迥”，所刻诗编，戒其“勿乞名人一字为序”（《隐秀轩集》卷一七《简远堂近诗序》）。人格即风格，这道理同样适用于竟陵派。

竟陵派主张孤怀静寄的文学理论，使他们在创作上笔走偏锋，形成瘦硬简奥的风格，这在谭元春的诗歌中表现得尤为突出。如：“幽光映五月，槐柳交凉魂。”（《谭元春集》卷三《答伯敬别河上人城中作》）“疏星吹海月，澹月守山烟。”（《谭元春集》卷五《宿上封寺》）“杨条惹眼青青长，梅蕊窥须白白微。”（《谭元春集》卷一九《甲戌除夕家园守岁雷雨大作十二韵》）“瘦硬清老夔螭缬，云岚起手波涛结。”（《谭元春集》卷四《玉泉寺铁塔歌》）怪异的意象和古奥的语言组合在一起，难怪要招致“妖诗”、“鬼语”[1]之类的讥评。就是他们写得较好的散文，也不能避免拗折的毛病。如钟惺的《浣花溪记》（《隐秀轩集》卷二〇）描写游人众多：“冠盖稠浊，磬折喧溢。”谭元春《三游乌龙潭记》（《谭元春集》卷二〇）写友人从南面小路上来，一加文饰就成了令人费解的“取微径南来”。至于“冈合陂陀”一类，只有汉大赋才会这么写。他们批评别人矫枉过正，自己却难免重蹈覆辙。

竟陵派对自己的理论在一定程度上有所背离，这反而使他们的作品于孤怀静寄之外，注入了现实精神。钟惺的《王文肃公专祠诗》（《隐秀轩集》卷四）严谴权臣“年来误国人，巧于逃大戮”，就接触了明代现实政治中最敏感的问题。对边患的忧虑和爱国热情也时现于竟陵派的作品中，他们为阵亡将士而悲，如谭元春的《七月初一夜宿天界寺，观老僧登座施食忏度亡辽将士，

---

① 李维《诗史》引清代赵翼语，东方出版社 1996 年版，第 220 页。

春亦附荐先魂，稽首悲感为之篇》(《谭元春集》卷三)；他们也被出征将士的精神所鼓舞，如钟惺的《丘长孺将赴辽阳，留诗别友，意欲勿生，壮惋之余和以送之》(《隐秀轩集》卷一四)。不论作品的风格如何，不食人间烟火的诗人不可能有这样的感情。钟、谭都没有尊崇的社会地位，所以他们对当代社会生活中祸及百姓的弊政感同身受，写得特别真切。谭元春的《籴米诗乙丑六月十八日作》(《谭元春集》卷十一)描写了荒年惨景："籴谷糠秕力，饥婢催心肝。未若籴米好，人门旋作餐。米价朝夕更，人如饥乌攒。"《江行四首》(《谭元春集》卷八)写征敛之重："愁他征不息，有税到神鸦。"苛政不止猛于虎，简直连神鸦都不能幸免。一接触到现实，诗人的情怀是那么炽热，语言也不再佶屈聱牙。

对现实的思考出之以对理趣的追求，使竟陵派的一些散文即小见大，获得了深邃的寓意。钟惺在《蜀中名胜记序》(《隐秀轩集》卷一六)中说："理趣相生，权实相驭，是为难耳。要以吾与古人之精神，俱化为山水之精神，使山水、文字不作两事，好之者不作两人。人无所不取，取无所不得。则经纬开合，其中一往深心，真有出乎述作之外者矣。"这应当是论说文的最佳境界。《夏梅说》(《隐秀轩集》卷三六)是钟惺的代表作。在这篇文章里，他以峭兀的立意，一反众人皆咏寒梅的庸常构思，独写夏天的梅花。着笔的重点并不在于为梅花写照，所以开篇即以冷热对比，自然地融理入趣："冬春冰雪，繁花粲粲"，时令最冷而趋梅之人最热闹；"时维朱夏，叶干相守，与烈日争"，时令最热而观梅之人最冷落。这强烈的反差表现了"世固有处极冷之时之地，而名实之权在焉"的愤懑情怀。冬夏之梅作为意象是趣，名实之权则是内蕴之理，而"出乎述作之外"的，是作者孤峭绝尘的形象。尤为难得的是，这篇文章文从字顺，转接无痕，虽未达到作者所期许的境界，也算得理趣浑融的佳作了。

竟陵派盛极一时，天下风从。朱彝尊的《静志居诗话》以轻

蔑的口吻说:"《诗归》既出,纸贵一时,正如摩登伽女之淫咒,闻者皆为所摄。"(《明诗综》卷七 ·)远至闽南,都有人闻声遥应,如蔡復一。就是在江南文物昌盛之邦,也不乏追随者,如吴人张泽、华淑等。蔡復一,传见《明史》卷二四九。张泽、华淑两人无传。据《四库全书总目》(卷一八〇),张泽为苏州人,刻《谭友夏合集》二十三卷,每篇各有批评,皆刻意模仿谭元春语。据《明诗综》(卷七四),华淑字闻修,无锡人。

第八章　明代中后期的杂剧创作

在传奇戏曲兴起并日益走向繁荣的背景下，明代中后期杂剧创作没有明显的发展。明初朱有燉杂剧歌舞化的倾向有所延续，杂剧的形式渐趋短小，一二折不拘，腔调则兼南北，甚至以南曲为主，也不能说没有任何新变。在晚明，杂剧作者往往同时也创作传奇。和传奇比较，杂剧相对寥落，但依然在文人笔下和伶人、家乐的演出中存在。何良俊《四友斋丛说》卷三七云："余家小鬟记五十余曲，而散套不过四五段，其余皆金元人杂剧词也，南京教坊人所不能知。"何良俊在万历元年(1573)去世，这里只是就他所见而言，并不是当时南北各地一律如此。《金瓶梅》以北宋为时代背景，而它所记的社会风习以及金元杂剧的演出情况则是成书时事实的反映。[①] 同《金瓶梅》成书年代相近的《痴婆子传》也有杂剧演出的记载。据潘之恒《鸾啸小品》卷三《吴剧》记载，在1579—1582年之间，《大雅堂》、《红拂》、《窃符》、《虎符》、《祝发》流传甚广。而王衡(1561—1609)以内阁首相王锡爵之子

---

① 《金瓶梅词话》第四十一回记妓女在宴席间的唱词，全文引录金元杂剧《两世姻缘》第三折曲文，第七十回引用了《西厢记》第二本楔子的几支曲文，第七十一回则全文引录何千户家乐演唱的《风云会》第三折曲文。唱词和今本有较大出入，可作参校用。

的地位，不仅是引人注目的杂剧家，而且他们父子都不计较社会地位的悬殊，和早期戏曲艺术家赵淮（瞻云）保持了经久不衰的友谊。

在明代中后期，不仅是创作，就是杂剧的舞台演出，也未同具有文人身份的剧作家绝缘。

第一节　徐渭的《四声猿》及其他

徐渭有总题为《四声猿》的杂剧四种：《狂鼓史渔阳弄》一出，《玉禅师翠乡一梦》、《雌木兰替父从军》各两出，《女状元辞凰得凤》五出。据他的弟子王骥德（1542？—1623）《曲律》（卷四《杂论》第三十九下）记载，《玉禅师》是“早年之笔”，其余三剧按创作时间先后为《雌木兰》、《狂鼓史》、《女状元》。王骥德回忆说：“先生居与余仅隔一垣。作时每了一剧，辄呼过斋头，朗歌一过，津津意得。”可见三剧是先后连续完成，时间大约在嘉靖三十七年（1558）徐渭进人胡宗宪幕府前，这时他有三十八岁。

《四声猿》得名于郦道元《水经注·巫峡》所引民歌：“巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳。”取名“四声”，意为比“三声”更悲惨。徐渭这时遭遇已是十分不堪：生母被逐出家门，爱妻早死，财产继承权被剥夺，多次秋试失利。比所有这一切对他更深的刺激来自沈錬直谏，被奸相严嵩迫害致死，这发生在他人幕前一年。他在诗歌如《哀四子诗·沈参军青霞》、《锦衣篇答赠钱君德夫》、《短褐篇送沈子叔成出塞》，数次把沈錬被害同《狂鼓史》中祢衡击鼓骂曹的故事相联系。沈錬被害同《狂鼓史》的写作时间如此接近，两者不会是偶然的巧合。这可以作为徐渭《四声猿》杂剧创作年代的旁证。

徐渭的剧作带有浓郁的民间色彩，《四声猿》因而显得活泼、轻松而健康。总名是后来才加上的，四个杂剧悲喜哀乐的情调

各不相同，不宜一律看待。下面按四剧创作年代的先后加以简述。

《玉禅师》的本事由来已久，宋、元说话、杂剧皆有敷演。据《喻世明言》中的《月明和尚度柳翠》改编而成。无论就人物还是就情节而言，徐渭的创作都接近这一篇小说而与元杂剧《度柳翠》异趋。从晚明田汝成的《西湖游览志馀》卷一三所记载的传说来看，这个故事早已流传，杭州现在还可以找到与之有关的遗址。故事说玉通禅师因不去参拜新任的临安府尹柳宣教，柳便指使妓女红莲前去引诱玉通破戒。玉通中计后，随即沐浴辞世。为了报复，他转世为柳宣教的女儿柳翠，堕落为妓女，败坏柳氏家风。最后玉通生前的法友月明和尚让柳翠明白自己的前身来历，指引她坐化以成正果。小说主要以曲折怪异的情节取胜，看不出明显的思想倾向。徐渭把它改编为两出杂剧，正好符合小说的意图——前世与今生并重。小说着力描写红莲对玉通的诱惑，戏曲则一笔带过。第一出第一曲[新水令]，开篇即写高僧在失足后悔恨交加，大胆而简练，显示出不凡的构思。第二出月明和尚点破柳翠在前世诱惑玉禅师，则以哑剧的方式出之。在古代戏曲中，这是别开生面的关目。

《雌木兰》据公元六世纪北朝民间叙事诗《木兰诗》改写而成。木兰被迫代老父从军，她渴望还乡，重过和平生活。叙事诗的收场与其说是事实上凯旋还乡，不如说那是生活在战乱年代的人民对和平的向往。所以，全剧和诗歌一样，最成功的描写在从军之前和还乡之后，战争描写则很少。徐渭选用这一题材，与他一贯的叛逆心态吻合：大人先生不及被他们所轻视的妇女。再引申一下，也许可以说举人进士不如他一个穷秀才。但在作品中这种悲愤心理被轻松的喜剧情调所取代。一个极为成功的作品以另一种文学形式加以改写，多半只能以平庸或失败告终。看来徐渭也不例外，能改写得像他这样不太坏已属不易。

四剧中写得最出色的是独折的北杂剧《狂鼓史》。祢衡在曹操面前傲然不屈的故事在《世说新语》、《后汉书》以及它们之前的佚书中已有记载，但都远未达到当面责骂的地步。《三国演义》第二十三回才有"祢正平裸衣骂贼"的故事，但具体描写比它的回目缓和多了。真正的骂曹，要到徐渭笔下才得以完成。在思想倾向上，《狂鼓史》沿袭了《三国演义》的拥刘反曹倾向，它的曹操形象同历史真实截然不同。曹操作为大奸臣大野心家的典型形象是经世代民间艺人不断加工而形成的，绝不是某一个人的好恶所能改变。

上文已说到《狂鼓史》与沈錬事件有关，作者《与诸士友祭沈君文》说："而公之死也，诋权奸而不已，致假手于他人，岂若激裸骂于三弄，大有类于挝鼓之祢衡耶。"曹操让江夏太守杀死祢衡，与严嵩指使宣大总督杨顺、巡按御史路楷陷害沈錬的手段相似，这是作者的自白，而全剧在一定程度上又是作者的自喻。天帝白玉楼落成，礼请祢衡为修文郎，这是文人怀才不遇而自我安慰的一个熟烂典故，但徐渭写得不一般。他没有把青春夭折写成白日飞升上天，而是在阴司很久之后才轮到这一份美差。赴任之前，连阎王也要判官"预备装送之资"，显得天上人间的官府都同样贪婪。以上两个题旨在徐渭笔下相互作用，合成慷慨悲壮的[点绛唇]套曲。下面是第一支曲子："俺本是避乱辞家，遨游许下。登楼罢，回首天涯，不想道屈身扒出从前胯。"曲子暗用王粲、韩信两个典故而不露痕迹。知道出处的可以体会更深，不知道的读者同样可以理解。

《四声猿》这个总题为杂剧定下了以[点绛唇]套曲为代表的慷慨悲壮的基调，但《狂鼓史》在具体描写中还有喜剧性的谐谑与讽刺。这突出地表现在不是在现实中祢衡击鼓骂曹，而是在他们死后，应判官之邀而重演这一幕。这在结构上是全新的突破和创造，同时也是作者诗歌奇崛风格在戏曲中的再现，而又带

有诗中不常见的幽默感。幽默感不仅没有冲淡悲壮气氛，反而使它在对照之下显得更为强烈，同时又赋予鬼戏亲切的人情味。这种以鬼戏抒写人情，以幽默喜谑和悲剧情调相衬托的手法，使汤显祖受到启发，《牡丹亭》第二十三出《冥判》对此有所借鉴，并把悲喜剧的强烈对照发展到新的高度。

《女状元》显然是为了凑足四剧而最后写成，它为秋试多次落第泄愤而作。剧为一本五折，写五代时期黄崇嘏才华出众，女扮男装考中状元、授官入宦的故事。周丞相欲招之为婿，真相大白后反娶为媳，崇嘏弃官重人闺阁。这个杂剧大关目与《雌木兰》相类，它的曲词华丽而无雕饰一向为人称道。《雌木兰》与其说有意为妇女扬眉吐气，不如说为像作者一样的失意文人鸣不平。女将军、女状元的出现反衬出男将军、男状元都不是真正的人才。这一类题材在晚明和清代一再被重复，却很少有可取之作。即使是像徐渭这样的高手，写得已不能说是成功。

《四声猿》四剧篇幅自一出到五出不等，除两套[点绛唇]（《狂鼓史》和《雌木兰》第一出）是北杂剧外，其余都是以南曲为主的短剧，形式自由，不拘一格，可说是南北声腔相互渗透的产物。《四声猿》也很重视舞台演出效果，如《玉禅师》第二出是哑剧。清代陆次云《湖壖杂记・有明度柳翠墓》说："跳鲍老，儿童戏也。"它这样描写这一段哑剧的演出形式："（月明和尚为柳翠）戴面具，为宰官身，为比丘身，为妇人身，现身说法，示彼前因，翠即时大悟，所谓月明和尚度柳翠也。今俗传月明和尚驮柳翠，灯月之夜，跳舞宣淫，大为不雅。"此剧第一出又注明："盖玉通师能耍者即扮耍，不拘生外净也。"《雌木兰》末注明："凡木兰试器械，换衣鞋，须绝妙踢腿跳打，每一科打完方唱，否则混矣。"另外还指出导演的其他一些要点。

同时期杂剧家王九思、康海遭遇相似，关系密切。他们不仅同乡同官，同因被看作宦官刘瑾的党羽被废，同为前七子成员，

而且还是儿女亲家。王九思杂剧今存《中山狼》、《杜子美沽酒游春》两种，康海有《中山狼》、《王兰卿贞烈记》杂剧两种传世。

王九思的《杜子美沽酒游春》又名《曲江春》，叙杜甫游春到曲江，见宫殿萧条而痛恨李林甫误国，于是买醉独酌。岑参寻至，两人游于渼陂，次日又携妓泛舟，不禁生归隐之心。最终杜甫辞去升任的翰林院学士，浮海而去。庄一拂《古典戏曲存目汇考》说："渼陂为作者故乡名胜，亦为作者号，杜甫固亦作者自况。"这是可信之论。剧中杜甫携妓狎游和归隐两个关目，与王九思事迹相符。又《列朝诗集小传》(丙集)王九思传说，王九思先效李东阳，而后又追随李梦阳，因此他之"再谪，以及永锢"，皆是李东阳所为。他因"盛年屏弃，无所发怒，作为歌谣，及《杜甫游春》杂剧，力诋西涯。流传腾诵，关陇之士，杂然和之。"剧中李林甫即讽刺李东阳，可能是事实，但这样写出于王九思对李东阳的误会。

康海最负盛名的杂剧是《中山狼》。王九思、汪廷讷、陈与郊皆有同名杂剧，但康海这一本无疑是上乘之作。康海和李梦阳的老师马中锡有《中山狼传》，其文载于《东田集》。清代王士祯《池北偶谈》卷一四云，康海《对山集》有《读中山狼传》，说："平生爱物未筹量，哪记当年救此狼。"(按嘉靖本《对山集》无此诗，万历本《对山集》有)李梦阳被刘瑾下狱时康海出面相救，后来刘瑾事败而康海被牵连，李梦阳却坐视不救。人们认为马中锡《中山狼传》一文无疑为讽刺李梦阳而作，《中山狼》杂剧事本于此。

《中山狼》杂剧故事与《中山狼传》无大异。这个故事在中国民间广为流传，可说是妇孺皆知。即令此剧确是康海为讽刺李梦阳而作，故事本身鞭挞恩将仇报者的深刻寓意，在观众眼中可以完全与本事无关。这个杂剧以极为本色的北曲风格和谨严结构，对中山狼的狡诈凶残与东郭先生的善良迂腐作了生动刻画。沈泰说："此剧独摅澹宕，一洗绮靡，直掩金元之长，而减关郑之

价矣！”（《盛明杂剧·中山狼》眉批）青木正儿则说：“直摩元人之垒，断非万历以后人所能为。”（《中国近世戏曲史》第六章第三节）他们说的都不是虚夸之辞，而且隐含了一个重要的事实：金元杂剧在明代的余绪至此可视为终结，其后杂剧在形式上出现了明显的变化：一二折不拘的短剧与南北声腔相融。这个变化在徐渭的《四声猿》中已有表现，与他差不多同时的汪道昆也进行了尝试。

汪道昆（1525－1593），歙县（今属安徽省）人，初字玉卿，改字伯玉，号南溟，又号太涵，晚号涵翁。嘉靖二十六年（1547）进士，与张居正、王世贞同榜。授官浙江义乌令。嘉靖四十年升任福建巡抚，次年因倭寇陷兴化，赴杭乞援，戚继光将兵七千援闽，汪道昆为副使，削平倭寇。官至兵部左侍郎，旋即乞归。有《太涵集》，杂剧有《大雅堂杂剧》四种传世。汪道昆后来与王世贞齐名，因为两人都做过兵部侍郎，人称“两司马”。

汪道昆的《大雅堂杂剧》作于襄阳知府任上，时为嘉靖三十九年（1560），作者三十六岁。这四个杂剧是分别以楚襄王和曹植为主角的《高唐记》、《洛神记》，以大夫范蠡、京兆尹张敞为主角的《五湖记》、《京兆记》。据潘之恒《鸾啸小品·曲余》记载，作者曾告诉他，前两剧献给襄王朱厚颎。后两剧有咏怀的性质。四剧都以常见的风流韵事为题材，用来奉献给亲王的作品没有令人不快的谀词，这和一般的应酬之作有所区别。

四本杂剧都为单折，它们在内容上无可取，所以臧懋循《元曲选序》之二嫌它曲文“纯作绮语”，近于诗词而不够本色。它们的长处，是在戏曲形式上有一些变化：四折剧既可看作独立的单位，又可合为一本。清代洪昇的《四婵娟》和舒位的《瓶笙馆修箫谱》都从汪道昆的作品得到启发。它们每一折都有相当于南戏副末开场的短短一个开头，结尾又有下场诗。《五湖游》是北套曲，生旦对唱，其余三本则是南曲，这是杂剧南曲化的明显例子。

杂剧南曲化是戏曲发展的必然趋势。有的研究者认为这是文人依谱填词，脱离舞台实践所造成的后果，并不符合当时的实际情况。潘之恒《鸾啸小品·吴剧》指出，1579－1582年之间，"《大雅堂》、《红拂》、《窃符》、《虎符》、《祝发》四部甚传"。北杂剧传到南方，或迟或早、或多或少必然南曲化，传奇戏曲的兴盛更促进了这个进程的发展。几乎是汪道昆在襄阳编这四个杂剧的同时，徐渭也在浙江绍兴创作了《四声猿》。他们的创作，是杂剧南曲化的尝试。不是他们之间谁对谁产生了影响，而是殊途同归，不谋而合。可见杂剧的这种变化，是大势所趋，无可避免。

另外，汪道昆的《大雅堂杂剧》和朱有燉的《八仙庆寿》、《牡丹仙》一样，不同程度地带有歌舞化的倾向。据李开先《闲居集·张小山小令后序》、汪道昆《太涵集》卷七三《太和山记二》和《金瓶梅》第五十五回《苗员外扬州送歌童》等资料，以及朱权、朱有燉与杂剧的关系，可见从宁献王朱权、周宪王朱有燉以及襄王朱厚颎到汪道昆，王侯、高官府邸大都设置家乐（还有宰辅王锡爵家也可以为证）。他们不惜重资，聘用乐师和伶人，特别有利于戏曲服装、道具、音乐等方面的提高。不重情节结构、人物形象的所谓歌舞剧就在这样的气氛中产生。从戏曲发展的趋势看这是误入歧途，但对戏曲表演艺术的繁荣发展也有积极的一面。

第二节　孟称舜等晚明杂剧家

徐渭的《四声猿》、汪道昆的《大雅堂杂剧》开以南曲为主的短杂剧创作之风，晚明此风更盛。这时期杂剧家往往同时又是传奇家。杂剧体制日益趋短，这是对传统的突破；杂剧南曲化，则是传奇兴盛背景下杂剧发展的必然结果。

陈与郊（1544－1611），字广野，号隅阳，别署玉阳仙史，海宁（今属浙江）人。他的传奇集《诊痴符》序署"友人齐悫书于任诞

轩"。齐憃与斋名任诞轩都是作者的化名。陈与郊为万历二年(1574)进士,与戏曲名家沈璟同榜。他初为观政工部营缮司,最后官至太常寺少卿,告归省母之后不复出。存《隅园集》(诗文与清曲)、《蘋川集》(书信)、《黄门集》(奏疏)和《诊痴符》传奇四种,杂剧三种收在《盛明杂剧》中。

陈与郊与他的同年沈璟在经历上有许多相似之处:戏曲创作他们同样重视曲律和声韵,区别在于沈璟为昆腔的兴起作了很大努力,陈与郊却无所偏爱;对曲词沈璟强调本色而有时近于粗俗,陈与郊却以文词取胜。陈与郊的三种杂剧为《昭君出塞》、《文姬入塞》、《袁氏义犬》。

从内容看,前两个杂剧都是对传统题材的改编,后一个则依据历史事实而很少改动。若将《昭君出塞》与马致远的同类杂剧《汉宫秋》相比,可以看到后者与宋元之际的时代背景、国家兴亡有不可分割的联系。但在陈与郊笔下,它只是一个为人艳称的传统题材。《袁氏义犬》则是因他的长子牵涉人命案被下狱,他四处求援而不得,在失望和怨愤的情绪下写成。此剧事本《南史》卷二六,演南朝宋末大臣袁粲的故事。萧道成篡位,建立齐朝,袁粲企图兵变复国,事败后被杀。乳母怀抱他的小儿子投奔旧日门生狄灵庆,狄灵庆把这孩子献出去,孩子因而被杀。正名"人心兽面相门獒,人面兽心狄灵庆",指陈与郊曾向门生二人求援而被拒绝。这本戏的恩仇观带有浓重的落后传统意识,又同因果报应相结合,不足取。他还有题材相类的杂剧《中山狼》,已失传。

陈与郊杂剧对曲律很重视,曲词也为人称道,《昭君出塞》可说代表了他在这方面的成就。与对曲律和曲文的重视相比较,陈与郊杂剧对戏曲舞台艺术的注意却不够。如《昭君出塞》中女主角接到和番的消息,除了说一句"兀的不闷杀人也",在关目上缺少相应的安排。母子离别本来是富于戏剧性的情节,《文姬入

塞》也处理得很平庸。《义犬》前两折写狄灵庆，平铺直叙，一览无遗，第一折却因插入王衡的《没奈何》杂剧而喧宾夺主。昭君和文姬两剧，一出一入，都到玉门关止，可谓戛然而止，干净利落。但这是不是也可以看出作品在最需要剧作家处理矛盾冲突的时刻，他却畏难而止呢？再如上面提到的《昭君出塞》，在马致远笔下，几乎每曲每句都能深入表现剧中人的内心，昭君的思绪和感情随着曲句的抑扬而低昂，为演员的身段动作提供了丰富的表演余地，而陈与郊写来虽也工于抒情，善于体物，但戏剧性显然不足。

徐复祚（1560—1629或略后），原名笃儒，字阳初，一作旸初，号謩竹，又号三家村老，别署破悭道人，常熟（今属江苏）人。他的祖父徐栻先后任江西、浙江巡抚，官至南京工部尚书，未曾赴任就被弹劾罢官。嫡母的娘家有安百万之称，号称江东首富。祖父去世后，家人之间骨肉相残，接连发生谋财害命的案件。徐复祚早年锦衣玉食，晚年则妻身号冷，子腹啼枵，生活十分艰难。因此以三家村老为号，自认为比徐渭的身世更为坎坷不幸。著作有《花当阁丛谈》即《三家村老委谈》，《曲论》当是从其中分出，又有《家儿私语》，它们保留了他本人和当代曲家的某些生平资料和戏曲评论。戏曲作品有传奇六种，今存三种。杂剧三种，今存《一文钱》一种。

《一文钱》杂剧有六出，出于一个佛教故事。写富翁卢至吝啬之至，家有万贯而只是一个守财奴。平时家人吃饭各有定量，弄得妻寒子号，衣不蔽体。有一天他拾到一文钱，经过百般算计，后来买了最耐吃的芝麻，却怕被鸟衔犬夺，只好一个人躲到山里去受用。这个杂剧使人想到元杂剧《看钱奴》的主角，也是一个大财主，他伸出五指在熟食店的烧鸭头上抹了一手油，回家后吃一碗白饭咂一个手指，剩下一个舍不得舐，瞌睡时被狗咂干净，他因此气成一病。临终总算看破，买了一文钱的豆腐。遗嘱

以喂马槽做棺材，要儿子把自己的尸体砍为两截以便入殓。斧头要向别人借，免得自家的斧头卷了刃。此类构思一味夸张，脱离现实。只有到清代吴敬梓的《儒林外史》，描写严监生死时因灯盏里多点了一根灯草而迟迟不肯咽气，才从荒诞的描写回到现实。《一文钱》的夸张程度不亚于《看钱奴》，如第一出对卢至拾钱这个细节的描写：

> （走介看地介）呀，前面地上甚（什）么东西？（拾起看介、笑介）可不是造化，倒是一个好钱。快活！快活！（又看又笑介）我且藏过了，倘或掉的人来撞见，被他认去，不是当耍的。（做藏介）且住，藏在哪里好？藏在袖子里，恐怕洒掉了；藏在袜桶里，我的袜又是没底的；藏在巾儿里，巾上又有许多窟笼（窿）。也罢，只是紧紧的拿在手里罢。

剧终，帝释幻化成卢至回到他家，把全部财产分送完毕。卢至回家，假主人反而说真卢至是悭鬼的化身，要把他打出去。这样的关目在古代戏曲中十分少见，可惜与宗教迷信连成一气，甚至说卢至是一尊罗汉下凡，这就使本来具有讽刺性的描写变得没有多少意义了。

王衡（1561—1609），字辰玉，号缑山，太仓（今属江苏）人，宰相王锡爵之子。这样的出身并没有给他带来好运，反而深受其累。他二十八岁参加顺天府（北京）乡试，得第一名，但不久即被人弹劾这次考试作弊，而事实上这是朝中许多矛盾冲突的一个触发点，与王衡无关。次年二月复试通过，却使王衡受到了伤害。此后他愤而接连三次不参加春试，耽误了九年，其中大约有一次是参加了而中途退场。他在四十一岁才考取第二名进士，授翰林院编修。他的好友陈继儒在为《缑山先生集》所作的序言

中说作者"不幸生于相门,为门第所掩"。

王衡父子的家乐在苏州一带享有盛名,和朱有燉的情况相近,他以当朝首相独子的身份写作杂剧并不奇怪。他的杂剧今存四种:《郁轮袍》、《再生缘》(存疑)、《真傀儡》、《没奈何》。据清初王士祯的《香祖笔记》,王衡还有一本《裴湛和合》,今佚。

前三种可说是借历史人物为其父子生活写照,既有自传色彩,又有抒怀性质。《郁轮袍》借唐代大诗人王维的故事泄愤,王维可说是作者自喻。王维考试,有人诬陷他以一曲《郁轮袍》博得九公主的欢心而被破格录取,这来自薛用弱的《集异记》。杂剧借虚构人物王推冒名顶替,仍然未能取王维而代之,表明自己所依仗的是真才实学,不是作伪者所能中伤。《再生缘》写汉武帝哀悼李夫人,李夫人再世为钩弋夫人,与汉武帝重结夫妻。《盛明杂剧》收此剧,署名蘅芜室。据《拾遗记》,蘅芜香原是剧中人汉武帝在梦中得自亡姬李夫人的异香,这署名如同虚设。庄一拂《古典戏曲存目汇考》认为蘅芜室是王衡的斋名,不详何据。王衡曾三度亡妻,从内容和风格看,说《再生缘》是王衡的作品亦无多少不合,但还须进一步查证。《真傀儡》杂剧全本一折,沈德符《顾曲杂言》说为王衡所作,《盛明杂剧》则署名绿野堂无名氏。绿野堂是唐朝名相裴度的别墅,当是王衡借以表明自己的门第。剧中人杜衍则影射自己的父亲,从中寄托了一种美好的祝愿。《没奈何》如同他的名号所示,他在世界上找不到出路,只有跳进葫芦里才找到归宿。与其说这是杂剧,不如说是作者直抒胸臆的套曲。

如前所说,王衡今存四种杂剧都以剧中人影射本人或其父,自叙兼具咏怀是其特色。命途多舛,使他的杂剧眼界不宽,注意力过多地集中于自身,而又未能淋漓尽致地加以描写,以深入展示这些题材所可能包含的现实内涵。曲文清新有致,流畅可诵,但缺少北曲所特有的清刚之气。不能说王衡不重视戏曲结构,如《郁轮袍》在王维之外再虚构一个王推,《真傀儡》写诏旨到来,

临时借用傀儡戏的衣冠。这些构思都有其巧妙处，但除《郁轮袍》外，在舞台上难以成为吸引观众的关目。因此，王衡的杂剧多半只能供案头欣赏。这是王衡同时代文人杂剧具有的共同问题，但他们的可读性却很少能够达到王衡作品的水平。

叶宪祖（1566—1641），字美度，号六桐，一作桐柏，别署槲园居士，余姚（今属浙江）人。早年随父游学南京，二十九岁在南京中举，此后一连考了数次，才于五十四岁（万历四十七年，1619）成进士，与另一传奇戏曲名家吴炳为同年。授新会（今属广东）知县，政绩卓著，本当升为御史，因女婿黄宗羲的父亲尊素弹劾魏忠贤而受累，改为大理寺左评事。六十二岁时，又因不满魏忠贤建造生祠而被削职。魏忠贤败，他重新出任南京刑部主事，最后以广西按察使告长假回乡。

叶宪祖现存戏曲至少有传奇三种和杂剧五种。杂剧是《寒衣记》、《骂座记》、《北邙说法》、《团花凤》、《易水寒》。这些杂剧多改编或取材于旧作，往往将前人的悲剧改为喜剧，淡化矛盾冲突，情节结构因袭多创新少，重格律而少才情。较可道者，只有《北邙说法》。此剧前半南曲，后半北曲，是杂剧中少见的变体。另外，《易水寒》不是佳作，单以曲文而论，倒也有精彩的片段。

孟称舜（1599—1684），字子塞，一作子适，又作子若，会稽（今绍兴）人。《二胥记题词》自署小蓬莱卧云子。编有《古今名剧合选》，收元明杂剧五十六种，包括他自己的四种在内。作为兼擅杂剧与传奇的戏曲家，孟称舜的前期创作都是杂剧。他的六种杂剧，除《今乐考证》收录的《红颜少年》失传外，《眼儿媚》、《桃源三访》（《盛明杂剧》作《桃花人面》）、《花前一笑》见于《古今名剧合选·柳枝集》。《残唐再创》（《盛明杂剧》作《英雄成败》）见《古今名剧合选·酹江集》。另有《死里逃生》见《盛明杂剧》。正如他所编《古今名剧合选》分为《柳枝集》和《酹江集》两辑，各表婉约与豪放风格一样，孟称舜本人的杂剧从题材到风格，也可

按此分类。从创作实际看，他偏爱和写得较好的是婉约类。

婉约类都写爱情故事，剧作家尤其擅长描写女性的心理，优美的曲词与抒情基调紧密结合，宜诵宜演。《眼儿媚》演南宋岳阳府教授陈诜与上厅行首江柳相恋，因碍于官声，知府把江柳发配辰州，陈诜赋[眼儿媚]为别。在友人陆云西的帮助下，两人最终团圆。《桃花人面》取材于唐代孟棨《本事诗》中流传甚广的崔护谒浆故事，描写崔护与蓁儿生死不渝的爱情。《本事诗》未坐实女子是谁，杂剧演为蓁儿，又增加了蓁儿夭折后在崔护怀抱中起死回生，两人结为夫妇的结局。《花前一笑》演唐伯虎的风流韵事，本事出于《泾林杂记》。孟称舜把丫环的身份改为养女。因为限于生活环境，他对丫环这类人并不熟悉。这个改变，使剧作家对人物心理的描写更容易着手，如第四折[油葫芦]：

> 画里花开镜里枝，不相见有情人皆似此。我和他一般儿想像费神思。他意儿中赋求凰空走入琴川市，我梦儿里赴行云干飞向巫山寺。他写曲怀写不尽秋鸿足下书，我吐愁肠吐不尽春蚕口内丝。闷恹煎受了此小梅香几遍闲讥刺，甚日得趁心时。

这支曲子对贵族少女的恋爱心理描写得细致而又美妙，很符合孟称舜言情剧优美的风格。描写下层少女的恋爱心理，除了关汉卿的《诈妮子调风月》，在古代戏曲中似乎还找不出第二个成功的范例。

孟称舜的豪放类杂剧如《英雄成败》，写出了一个落第士子的独特心态和人生悲剧。此剧为北曲，最适宜表现这类题材。所以《远山堂剧品》说它"元人之韵，呼集笔端"。

孟称舜可说以较高的成就，为明代杂剧画上了一个还算圆满的句号。

第九章　文人传奇的兴盛

昆腔从南戏的一个分支发展为四大声腔之首，是文人传奇兴盛的重要标志。魏良辅、梁辰鱼乃至沈璟都为此作出了巨大贡献，但这是一个漫长的发展过程，并非一时几个戏曲家所能完成。记载它具体演变的文献很少，片言只语容易被人忽视。比较客观可信的标志是作品的用韵，相近韵部通押在早期传奇作品中相当普遍地存在。

自从昆腔改革家魏良辅（生卒年不详）作《南词引正》（公元1543年或略前），昆腔逐渐从四大声腔成为晚明和清代传奇的主导声腔。传说梁辰鱼（1519—1591）的《浣纱记》传奇是第一部为昆腔而创作的传奇。昆腔艺术和传奇的结合不会一蹴而就，它有一个渐进的成长历程。昆腔从四大声腔中脱颖而出，上升为全国首要剧种，它的年代比迄今人们设想的都要迟得多。梁辰鱼是魏良辅的传人，《浣纱记》大约作于梁辰鱼二十五岁（1544年）时，他采用的仍是南戏的传统韵辙。由于昆腔在晚明到清初鼎盛，它被人们误会为与南戏俨然对立的别家，而不把它作为南戏即南方的地方剧种之一看待。仿佛所有的文人传奇都为它的演唱而创作，仿佛南戏的曲牌联套体为它所专有。其实，即使到了万历中叶，相当多的苏州曲家仍然遵奉南戏的传统韵例。从郑若庸、陆粲、陆采至梁辰鱼、张凤翼、顾大典都如此。

与此同时，海盐腔、弋阳腔从来没有在各地绝响，它们与昆腔在竞争中同存共荣的局面可能延续到数百年之久。对明代戏曲史上这一最值得重视的现象，无论怎样强调都不会过分。

昆腔艺术家对《琵琶记》、《金钗记》、《玉簪记》、《牡丹亭》等表演艺术世代累积的创造和发展，已成为我国民族文化艺术的瑰宝。但它们原本都不为昆腔而创作，昆腔对它们的移植和加工是后来的事。更确切地说，所有的南戏和文人传奇都是南方各声腔的通用剧本。弋阳腔演唱《玉簪记》要改调而歌之，昆腔演唱它也同样需要作曲配谱。昆山腔和海盐腔以及别的声腔的区别不在剧本本身，而在于不同的声腔和舞台艺术。昆腔在魏良辅对它进行改革之前原是南戏的一个分支，作为全国最早、移植剧种最广泛的《目连救母》，为上述说法提供了例证。

第一节　魏良辅对昆腔的改革

嘉靖中叶至万历年间，文人传奇的发展进入了兴盛期。不是说民间南戏不再发展与存在，而是说文人作者由偶一为之的改编和创作，逐渐成为传奇戏曲的主流。在文人手中，曲律由宽松而逐渐变得严格，这是南戏与传奇的重要区别。

嘉靖二十二年(1543)，魏良辅作《南词引正》，对昆腔进行改革。他的传人梁辰鱼在此前后作《浣纱记》，是第一部为昆腔而创作的传奇。此后，昆腔在四大声腔中脱颖而出，以它为声腔的昆曲，成为晚明和清代传奇戏曲的主流。这是明代戏曲史的一个转折点。张大復(1544—1630)在万历五年(1577)曾写过一段文字：

> 魏良辅别号尚泉，居太仓之南关，能谐声律，转音若丝。张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之属，争师事之

> 惟肖。而良辅自谓勿如户侯过云适。每有得，必往咨焉。过称善乃行，不，即反复数交(校)勿厌。时吾乡有陆九畴者，亦善转音。顾与良辅角，既登坛，即愿出良辅下。梁伯龙(辰鱼)闻，起而效之，考订元剧，自翻新调，作《江东白苎》、《浣纱》诸曲，又与郑思笠精研音理，唐小虞、陈梅泉五七辈杂转之，金石铿然。谱传藩邸戚畹金、紫熠爚之家，而取声必宗伯龙氏，谓之昆腔。张进士新勿善也，乃取良辅校本，出青于蓝，偕赵瞻云、雷敷民与其叔小泉翁踏月邮亭，往来唱和，号南码头曲。其实秉律于梁，而自以其意稍为韵节，昆腔之用勿能易也。①

这是昆曲初起时有关的重要记载。钱谦益《列朝诗集小传》、凌濛初《谭曲杂札》、李开先《词谑》、沈宠绥《度曲须知》、宋直方《琐闻录》都有较此更为简略的记载。“转音”即以高八度的假声模仿女声演唱。明代记载，只有《野获篇》认为《浣纱记》作于万历初年。查张凤翼《红拂记》作于嘉靖二十四年(1545)。凌濛初《谭曲杂札》以为《红拂记》仿《浣纱记》而作，可见《浣纱记》一定早于《红拂记》。上面引文所言“往来唱和，号南码头曲”值得注意。太仓州的刘家河，在明代初年是郑和下西洋的海港，商业经济发达，为新腔提供了必要的温床。新腔虽然在后来成为官僚们红氍毹上的玩物，淡化了商业经济对它的影响，但它产生在当时工商业重镇苏州附近的海港，不是没有原因的。魏良辅的改革主要在声腔上，因此流传下来的文字资料很少。梁辰鱼的活动，包括他向魏良辅学习，也很少流传，这是不足为异的。

---

① 《瓜蒂庵藏明清掌故丛刊·梅花草堂笔谈》卷一二《昆腔》，上海古籍出版社1986年版第774页。

昆腔兴起后，在此之前流行已久的《琵琶记》和四大南戏，以及在此之前或略后创作的文人传奇，如李开先的《宝剑记》和汤显祖的"四梦"，都被先后移植为昆腔。所谓后来居上，旧有的声腔反而为其所掩。其实与此同时，海盐腔、弋阳腔直到万历年间也没有在各地绝响，包括在昆腔的发源地苏州。

一方面是昆腔的地位上升，最终成为晚明和清代文人传奇的主流；另一方面是其他声腔并未因此而灭绝，它们可能在本地区仍然演唱不衰，两种情况共存而不矛盾，这是明代戏曲史上最重要的现象之一。

昆腔称雄于剧坛，直到清代乾隆年间才发生变化。晚明清初以来渐进的发展，到此时才表现出了它的实质。据李斗《扬州画舫录》(乾隆六十年，1795)卷五记载："两淮盐务，例蓄花雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔。花部分京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调，统谓之乱弹。"在徽、汉两调的基础上，吸收昆曲和梆子腔而逐渐形成了京戏。京戏是板腔体，既是七声音阶，又保留了五声音阶的痕迹，形成全国性的剧种。它既是南方各地方戏的综合，又融合了京腔和秦腔，成为代兴昆腔的戏曲主腔。

第二节　梁辰鱼及《浣纱记》

梁辰鱼(1519—1591)，字伯龙，昆山人。有诗文、清曲集《古乐府》、《鹿城集》、《江东白苎》和《红线女》等杂剧三种，《浣纱记》传奇一种。

梁辰鱼的曾祖曾任泉州府同知，父亲出任浙江平阳县训导，他自己只是一名生员。后来他出钱弄到监生资格，这样有更多的机会结识师友。除此而外，身份并未有多大改变。从祖父到他本人，分明看出一个"从五品"官的中层官僚家庭地位下降的

过程。

青年时期，他的田产足够他维持相当阔绰的场面，如同张大復《皇明昆山人物传》卷八所描写，他"好任侠，喜音乐"，"行营华屋，招来四方奇杰之彦"，"世出世间之士，争愿以公为归"。倚靠父祖的遗产，吟诗作曲，唱歌踏舞，成为他尽情行乐的一个生活侧面。张大復的传记说他"不肯俯首就诸生试"，那是没有根据的。各省秋试都有规定的名额，苏州士子常到名额较宽的南北二京捐谷入监，以寻求科举的方便之门。四十岁那年，梁辰鱼尚不嫌年纪老大而参加北京顺天府秋试，在此之前就可想而知了。

后来家道日益衰落，他至少出外远游两次。第一次是三十五岁到温州，第二次是三十七岁溯长江而上直到湖广荆州。实际上这是一种无可奈何的变相的谋生之道。《江东白苎》初、续二集收有《南吕宜春令·辛酉季秋代沈太玄赠金陵杨季真》、《中吕好事近·壬戌季春代朱长孺赠金陵吕小乔》等多首清曲，都是替游闲公子或富商寻花问柳时的助兴之作。有时还得用他的"巧喉倩辅"去"自奏其制"（《皇明昆山人物传》卷八），以博取主人和他妓妾的欢心。第二次远游，还兼有逃避倭寇的用意。当时北方蒙古贵族铁骑直逼京师，东南沿海侵寇如入无人之境，梁辰鱼对外患并非无动于衷，然而家业凌替，一个有身份的良家子弟只得置身于歌童妓女之间，以求得酒醉饭饱。

《浣纱记》的创作年代由于人们误信沈德符《顾曲杂言·梁伯龙传奇》（又见《万历野获编》卷二五）的记载："《浣纱》初出时，梁游青浦，屠纬真（隆）为令，以上客礼之，即命优人演其新剧为寿"而大为推迟。如果是这样，它比张凤翼的《红拂记》、陆采兄弟的《明珠记》要迟三五十年之久。陆采兄弟和张凤翼世代居住在长洲（今苏州市），据《鄞县志》，屠隆在万历七年（1579）调任青浦知县。《浣纱记》果真如此后出，首次为昆腔而创作的荣誉就不会落在梁辰鱼头上了。

屠隆记载友人梁辰鱼行迹和与他本人的关系，自然比第三者得自传闻的说法可靠。屠隆《鹿城集序言》说："余自汝颍，税驾由拳。揽𬶍山冈，行轸郡彦，载膏载怖，如竦身罡风矣。昆阳盖有梁伯龙云。"这是说屠隆初次和梁辰鱼相见，引以为荣。下面接着说："伯龙少时好为新声……近始得其古近体读之。"以"少时"和"近"作人事先后的对比。"少时"指梁以清曲或戏曲而获盛名之时，"新声"当指更早时为昆腔创作的《浣纱记》。"近"指阅读他的诗集之后，中间一定有二三十年间隔。梁辰鱼游青浦，即屠隆为他作序时有六十四岁，无论如何不能说是少时。

梁辰鱼三十五岁时南游浙江，两年后溯长江远游到荆州，三十八岁才回家。依靠他的文名，他在各州县长官以至辽王那里受到款待。那时他的《古乐府》、《鹿城集》、《江东白苎》都还没有成书。惟一的可能就是《浣纱记》早已问世，使他享有盛名。从当时剧作家和唱腔的关系来看，张凤翼的《红拂记》大约作于1545年。凌濛初《谭曲杂札》评论说："(张)不用意修词处，不甚为词掩，颇有一二真语土话；气亦疏通，无奈为习俗流弊所沿，一嵌故实，便堆砌拼凑，亦是仿伯龙使然耳。"《浣纱记》当然比仿效它的《红拂记》早。徐复祚《曲论》说："吴中旧曲师太仓魏良辅，伯起出而一变之，至今宗焉。""师太仓魏良辅"和下文"伯起出而一变之"之间略去一个环节，这就是梁辰鱼把昆曲引进文人传奇，专为昆腔创作《浣纱记》。《浣纱记》的写作当在作者二十五岁(1543)前后，比《红拂记》略早。如此才能和当时人的多数记载(明显错误的传闻不在内)吻合。这样，从《浣纱记》开头，文人曲家为昆腔编剧的年代就比旧说提早将近半个世纪。

苏州是当时最繁华的工商业城市之一，又接近出海商埠刘家港，昆曲在这里诞生不是偶然的。它初起时的一个流派被称为南码头曲，但它在文人的哺育下得到成长。因此，明清传奇的市民情调反而比元代杂剧淡薄。梁辰鱼算得上是沾染市民情调

较深的传奇作家之一，这使得他和正统文人有所区别。

《浣纱记》取材于《史记·越王勾践世家》。众多的故事情节和西施形象则来自《吴越春秋》、《越绝书》和《吴地记》。吴越战争的主题使得戏曲具有历史剧的规模，史实和传说头绪纷繁。全面反映两国的矛盾斗争，剧本情节容易失之分散和琐细；删繁就简，剔除枝蔓，则又很难如实地反映如此巨大的题材。这是由南戏演变为传奇以来第一次遇到的难题。《浣纱记》对某些情节未能割爱，使全剧结构略嫌庞杂。一种情况是某些历史记载不便轻易删节，另一种情况则是趣味庸俗，迎合部分观众的癖好。前者如《寄子》，它是后世流传较广的折子戏，但与全剧关系不大，后者如《效颦》。就大体而论，剧本以范蠡和西施的聚散离合为贯串众多情节的主线，它十分适合以生旦为主角的传奇艺术的特点。生旦的悲欢离合以传说或半传说的虚构情节为主，国家大事则尽可能以史实为依据。这个虚实结合的结构差不多为后来所有的历史传奇剧奠定了不变的格局，包括《长生殿》和《桃花扇》在内。这是梁辰鱼等早期历史剧作家的一大贡献。

王世贞《嘲梁伯龙》诗说："七尺昂藏心未保，异时翻欲傍要离。"（《弇州四部稿》卷四九）这是说梁辰鱼以东汉隐士梁鸿自喻，梁鸿要求身后埋葬在侠者要离墓旁。《浣纱记》第一出《家门》中[红林檎近]带有自序的性质："骥足悲伏枥，鸿翼困樊笼。试寻往古，伤心全寄词锋。问何人作此？平生慷慨，负薪吴市梁伯龙。"负薪吴市是西汉朱买臣的故事。比起梁鸿，朱买臣在本地更为家喻户晓。吴王阖闾和范蠡、西施的古迹遍布在苏州城内外，如姑苏台、虎丘阖闾冢、灵岩馆娃宫、响廊和囚禁范蠡的石室等。梁辰鱼以范蠡、西施为题材，寄托了他既失意愤懑又有所期待的心情。与此相联系，范蠡建功立业而又视富贵如浮云，甘心劝美女一同退隐，这正是梁辰鱼的人生理想。他在《秋旦自邓尉山北麓登穹窿绝顶望太湖诸山》后半说："洞庭浮南纪，苍茫见

越国。双桨天外归，群峰浪中直。缅怀鸱夷子，冥冥志虑特。深感乌喙言，扁舟竟飘忽。磋彼勾践雄，徒然想高弋。”原是纪游写景之作，忽然笔锋一转变为对范蠡（鸱夷子）偕西施泛舟五湖的歌颂，这是《浣纱记》以范蠡为主角的又一思想依据。

《浣纱记》在情节结构的安排上很费心机。吴王夫差志得意满，纵情声色，越王勾践卧薪尝胆，汲取教训；伍胥、伯嚭将相失和，互相倾轧；范蠡、文种文武协力，各尽本职。一方是忠奸对立，一方则是和衷共济。他们在剧中组成一组又一组的映衬和对照。全剧以范蠡和西施扁舟归隐的结局，打破了南戏收场的成例，使人耳目一新。范蠡的功业和婚姻同时成功，作者的创作意图至此亦已兑现。徐复祚《曲论》批评它“无骨无筋，全无收摄”并不恰当。《浣纱记》的缺陷在于人物塑造没有得到充分重视，主角范蠡、西施贫血少肉，不够生动，奸臣伯嚭只是简单的丑化。夫差的唱词如第二十八出[解三醒]：“念平生买欢追笑，再没一个可意根苗。”不像荒淫的国君，倒更像游手好闲的阔少。

《浣纱记》的曲词切合脚色分配与曲调风格，生唱北曲，旦唱南曲，如第四十五出《泛湖》的生旦对唱，很好地表现了南北曲的不同特色。试看其中两支对唱：

> （旦唱）[南忒忒令]：你流落他乡未回，我寂寞深山无倚。莺儿燕子，眼望亲成对。谁知道命飘蓬，谁知道命飘蓬，君恰归，妾又行，做浮花浪蕊。
>
> （生唱）[北沽美酒]：为邦家轻别离，为邦家轻别离。为国主撇夫妻，割爱分恩送与谁？负娘行心痛悲，望姑苏泪沾臆，望姑苏泪沾臆！

某些说白很大胆，如第二十四出《遣求》：“那子贡我认得他，唤做端木赐，是一个彻底小人。他平日极会营运，家累万金，但

知自家受用，一些也不肯济人，假如原宪是个善士，桑户蓬枢，颜渊是一个好人，箪食瓢饮，那子贡与他同在孔门，日逐相处，再不见有一些看顾，要那朋友何用。我好笑那孔夫子，常曰：赐不受命而货殖焉。”又如第四十四出《治定》的说白：“昔武王伐纣，以妲己赐周公。天下后世，尽所共知。妲己为天子之正妃，周公乃古今之大圣。”戏曲不像一般诗文那样拘谨，无伤大雅的笑话容易受到宽容，但诸如此类直接嘲笑儒家大圣人周、孔的言论还是少见的，这是梁辰鱼平庸思想中偶一闪烁的异彩。可惜《浣纱记》的说白四六文过多，自然流利的对话太少。

西施在吴越战争中的作用在以前的传说中从未得到过这样的强调。她的形象不是妲己、杨贵妃那类古代女祸论的产物，她是积极有为、一心报国的女英雄，这是梁辰鱼新创的另一面。因此，越王夫妇和范蠡、文种都得请她上坐，向她下拜，这是她足以和范蠡匹配的依据。越王卧薪尝胆，《浣纱记》虚构一个夫人和他同甘共苦以成大事。上述新编都是剧作对男尊女卑传统意识的反激。

第三节　沈璟和吴江派

沈璟在晚明吕天成《曲品·新传奇品》中被列于当代戏曲家首位。他的《南九宫十三调曲谱》被尊为戏曲创作曲牌定格的规范。吴江派崛起，直到清初苏州一带作风相近的戏曲作家群出现，都同沈璟的名字分不开。

沈璟（1553—1610），字伯英，号宁庵，自署词隐生，苏州吴江人。吴江是昆山的近邻。沈璟是万历癸甲戌（1574）进士，任兵部职方司主事，次年告病回乡。1579年，出补礼部仪制司主事，升员外郎，历任吏部各司员外郎，职位不高，但掌管人事任免实权。1582年丁忧回家，三年后恢复原职。次年上疏，要求尽早立

皇太子，并给皇长子的生母王氏以贵妃封号，因此受降职三级的处分，调为行人司正。1588年任命为顺天（北京）乡试同考官，升光禄寺丞。这次乡试，考官舞弊，朝臣弹劾，引起统治集团内部一场不小的风波，沈璟在次年被迫告病回乡。由于同乡和师生关系，沈璟得到首相申时行的援引，很快回升，却因录取申时行的女婿和试场上别的弊端而离职。沈璟依附内阁，有时缺乏原则，与勇于讥弹朝政的清议派异趣。这种政治态度和他的戏曲平庸保守的思想倾向有内在联系。

沈璟在三十七岁那年退出仕途，开始他二十年的戏曲创作生涯。《红蕖记》是他的处女作，此剧原署假名施如宋，结尾又以离合体曲文暗寓作者真姓名及乡里。一个封建士大夫拉下面子，甘心作曲编戏，在这里留下内心冲突的痕迹。沈璟身上正统思想的烙印比同时代别的戏曲家深，但他毕竟还是坚持下去了。同剧第一出[千秋岁引]中"一片闲心再休热"，"畅开怀，妙选妓"，带有失意士大夫寄情声色的情调。他选择曲学和戏曲创作为他的终身事业，自署词隐生，表明了他的志趣。

《红蕖》、《埋剑》、《十孝》、《分钱》、《双鱼》、《合衫》六记（以先后为序）是沈璟的前期创作。其中《十孝》、《分钱》、《合衫》已经失传。

《红蕖记》以《太平广记》卷一五二所载的传奇小说《郑德璘》为蓝本。但小说以郑德璘的爱情故事为主，戏曲却把小说只提到名字的崔希周写成另一爱情故事的主角。两条线索交错在一起，生发出"十无端巧合"的情节。剧情错综分散而主线不够突出，戏曲家任意支配剧中人物的悲欢离合，既缺乏真实性，又未能造成舞台上的喜剧气氛。此剧曾被徐复祚、王骥德和近代吴梅看作沈璟的最佳作品。王骥德欣赏它"蔚多藻语"（《曲律》卷四《杂论》第三十九下），可见戏曲语言不像他后来的作品那样枯燥乏味。吴氏称道它"联篇新巧而律度又谐合"（《红蕖记跋》），

这是沈璟后来葆有的创作特色。戏曲应当语言优美，音调和谐，但是剧作家的任务远不能到此为止。

《埋剑记》据《太平广记》卷一六六所载传奇小说《吴保安》改编，吴氏事迹后来收入《唐书·忠义传》。戏曲以生死如一、坚贞不渝的友谊为题材，这在元代宫大用《范张鸡黍》之后几乎成为绝响。郭仲翔和吴保安之间的个人友谊同忠贞报国的大节相联系，丰富了作品的社会意义。但新增的割股疗姑、忠仆、义婢等情节和人物，带有正统伦理倾向。这是沈璟剧作中的佼佼者，可惜动人的故事没有化成舞台上的精彩场景，以致长期湮没无闻。

在艺术上，沈璟承认《红蕖记》"字雕句镂"（吕天成《曲品》），是案头之作，不宜于上演。《埋剑》、《双鱼》情况相近。作者没有认识到这些戏曲的不足是缺乏新意，人物和情节不够生动，而独独归咎于文字不通俗。于是从《义侠记》之后，其戏曲语言风格为之一变。

《义侠》、《鸳衾》、《桃符》、《分柑》、《四异》、《凿井》、《珠串》、《奇节》、《结发》、《坠钗》、《博笑》等十一本（以先后为序）是沈璟的后期创作，今存下述四种：

《义侠记》取材于《水浒传》的武松故事，即所谓武十回。将打虎英雄的事迹纳入以生旦为主角的传奇之内，困难之大可以想见。作者虚构的武松和他未婚妻的悲欢离合情节要比在《红蕖记》、《双鱼记》中新增的同类故事好一些，对武松义气的描写基本上沿袭了小说。要《义侠记》在艺术上达到《水浒》的水平那是无理的苛求。为了和人物及主题相适应，作者对戏曲语言的通俗化作了重大努力。正因为如此，沈璟的戏曲创作十七种，只有《坠钗记》的《冥勘》和《义侠记》的第四（《打虎》）、八（《戏叔》）、十（《别兄》）、十二（《挑帘》）、十四（《做衣》）、十六（《捉奸》）、十七《服毒》）等出还在后世演出。

《桃符记》传奇据元代郑廷玉杂剧《包龙图智勘后庭花》编

成，内容都是奸情、命案、清官、鬼神报应之类，它在当时的剧场上也许很能吸引观众。此剧关目紧凑，得力于原作，沈氏并未作出新的提高。

《坠钗记》又名《一种情》，它根据瞿佑《剪灯新话》卷一的《金凤钗记》改写而成，人物和情节大体相同。小说没有炳灵公、卢二舅和发生在周王庙的迷信果报情节，这些当出自沈璟的增补，作者并不讳言它是对汤显祖《牡丹亭》的模拟。遗憾的是得其形而失其神，恰恰把《牡丹亭》激动人心的反礼教主题丢失了。沈璟除了亦步亦趋的模拟外，还把《牡丹亭》改编为《同梦记》。

《博笑记》是沈璟的最后创作，别开生面的喜剧汇编。[①]《博笑记》除第一出说明创作缘起并提示剧目外，其余二十七出由十个独立的短剧组成：《巫孝廉》三出，《乜县丞》二出，《虎叩门》二出，《假活佛》三出，《卖嫂》三出，《假妇人》三出，《义虎》四出，《贼救人》二出，《捉鬼》二出，《出猎治盗》三出。正如徐渭的《四声猿》兴起杂剧的短剧体例一样，《博笑记》也打破了传奇三五十出的格局。喜剧宜于短小，这不失为有意义的探索。

沈璟的十个传奇短剧大多是当时的时事剧。它们不以才子佳人和历史、传说人物为主角，具有时代特征的新进士、乡宦、起复官、僧道、村妇、商人、流氓、戏子、小偷、小贩等成为剧中人，令人耳目一新。可惜人物描写近于漫画，形象不够生动，剧情过于简单，缺乏感染力。

一般来说，沈璟剧作的思想陈腐保守，而在艺术形式上却有志革新。如《十孝》、《博笑》是对短剧的尝试，《红蕖》、《埋剑》、《双鱼》等剧具有程度不同的双重结构，意在以情节离奇，关目曲

---

① 《曲品》说它取材于王燕汀（玉林）《耳谭》的若干故事，当属可信。江进之《雪涛阁集》卷八载有《耳谭》的序文。在《都公谈纂》、《古今谭概》、《幻影》、"三言"、"二拍"等书中可以找到和《博笑记》相同的一些故事。

折取胜，对后来活跃于苏州一带的剧作家影响不小。清初朱素臣的《双熊梦》（即后来的《十五贯》）就是同类型的作品。

作为格律派巨子，沈璟编有《南词韵选》和对宋代吴江沈伯时《乐府指迷》的评点。曲学著作有《遵制正吴编》、《论词六则》、《唱曲当知》（以上未见）和《南九宫十三调曲谱》。其中以后者最为重要。①

沈璟的曲学主张不外乎两点：格律重于一切，作品的艺术性、思想性都在其次；戏曲语言崇尚本色。他本人在实践中并未言行一致。冯梦龙《太霞新奏》曾多次指出他在曲律上的疏漏，他自己也"歉以《红蕖》为非本色"（《曲律》卷四《杂论》第三十九下引）。把曲律放在第一位，而思想艺术性倒在其次，这犹如音乐家误把指法练习曲当作名作演出一样。

沈璟的戏曲创作成就有限，但在曲坛上却和第一流作家汤显祖齐名，这是由于他编制的曲谱影响巨大，而且他是吴江派的领袖。由于沈璟论曲的上述两个特点，吴江派也被称为格律派或本色派。以它的活动地区而言，吴江派不仅兼指昆山和苏州，而且包括苏南和浙江部分地区。吴江派事实上成为昆腔的正宗，除沈璟外，著名作家有吕天成、叶宪祖（浙江余姚）、顾大典、

---

① 《南九宫十三调曲谱》约于1606年刊刻。1549年，常州蒋孝根据陈白二氏《旧编南九宫目录》及《十三调南曲音节谱》编成《南九宫谱》。蒋氏为南九宫652曲补上曲文，十三调503曲却只存目录。沈璟以八十多部古代南戏、旧传奇、当代文人作品以及部分唐宋词作为原始资料，考订了各曲的来历、句式、板拍、四声韵脚，使652支曲牌成为作者、唱家可以遵循的典范。沈璟又在失传或行将失传的十三调503只旧曲中辑补了67支曲文，使它们重新获得生命力。南曲谱的制作从蒋孝到沈璟隔了半个世纪。沈璟以后四十多年又有他的族侄沈自晋的修订本《南词新谱》。编者以继承家学为己任，自然不会作出重大的改进。此外，1646年冯梦龙的《墨憨词谱》（未成），1652年徐于室、钮少雅的《南曲九宫正始》，都对沈璟的疏漏作了校订。

冯梦龙(苏州),范文若(上海)、卜世臣(嘉兴)、沈自晋(吴江)等。他们被称为吴江派,其实也只是一个相对的概念。吴江派的成员与沈璟都有或深或浅、或这或那的关系,但这并不表明他们从戏剧观到创作风格与沈璟完全一致。至少,顾大典和王骥德就表现出与沈璟的异趋。对此,有时连沈璟本人都不得不承认。徐复祚的《南北词广韵》是《南词韵选》的继承和发展,带有明显的褒沈抑汤倾向,另一曲家许自昌也在创作中留下了模拟沈璟的痕迹,其实他们倒更有理由被看作吴江派。

对吴江派在剧坛上影响较大的戏曲家和戏曲理论家,择要叙列于下。

顾大典(1541—1596),字道行,一字衡宇,吴江(今属江苏)人。隆庆二年(1568)进士,历任绍兴府学教授、处州(今浙江丽水)推官、南京刑部、兵部主事、吏部稽勋司郎中、山东、福建按察副使提督学政。他是诗人、画家,又是戏曲家。他的传奇有四种:《青衫记》、《葛衣记》、《义乳记》、《风教编》,后两种失传。顾大典传奇多以教化为旨,思想平庸,《青衫记》是较好的作品。

《青衫记》作于万历二十年(1592)。元代马致远根据名作《琵琶行》创作杂剧《青衫泪》,顾大典传奇《青衫记》是杂剧的改编和扩充,写白居易和名妓裴兴奴的悲欢离合。白居易典当青衫为酒资与裴兴奴定情,分离后她赎取青衫献于樊素和小蛮,最终与白居易重叙旧好,白居易泪湿青衫。除茶商之死,友人孟浩然、贾岛改为元稹、刘禹锡外,传奇对杂剧情节没有多少改动。青衫为线索,结构自然而巧妙。张凤翼为此剧作序文说这是"镜中写真",白居易的形象为作者的影子,当无可怀疑。

顾大典与沈璟有较深的交谊,沈璟编、其侄儿沈自晋的《南词新谱》选录了顾大典《青衫记》中的一支曲子和《风教编》中的三支曲子。但从《青衫记》相邻韵部混用,可见虽然同是苏州人,顾大典对曲律的见解显然与沈璟不同。徐复祚和他们同时而略

迟，早就察觉到顾大典和沈璟在曲律上的分歧。他在《南北词广韵选》中收录顾大典的《葛衣记》[商调梧桐树]后指出："沈最严于韵，不与顾言之何也？顾与张伯起先生亦最厚。岂其箕裘伯起而弁髦词隐也耶！"末句说顾大典用的是张凤翼所采用的南戏韵辙，而同沈璟异趋，这正是当时的现实。

许自昌（1578—1623），字玄佑，苏州人。他家境豪富而科场不利。第四次秋试失败后，捐赀取得文华殿中书舍人的职位，随即辞官归家。他校订、改编或创作过《水浒记》、《种玉记》、《节侠记》、《橘浦记》、《弄珠楼》、《灵犀佩》等九种传奇。

许自昌与沈璟是远亲，他的剧作受沈璟影响很明显。如《弄珠楼》第五出、《灵犀佩》第二十出、《水浒记》第十八出都提到沈璟《红蕖记》中的故实。《红蕖》本事见于唐人传奇《郑德璘》，但没有人像这三本戏一样把它当作男女恋情的典故再三运用。《弄珠楼》的男主角在船上拾到女郎的诗笺，《灵犀佩》的女主角投水而复活，《橘浦记》的男女主角在船上幽会，三本传奇都和《红蕖记》的部分情节相似。《灵犀佩》的男女婚姻得到丙灵公成全，丙灵公又见于沈璟《坠钗记》第九出。沈璟据《水浒传》武松、潘金莲的故事编《义侠记》，许自昌则据演宋江、阎婆惜故事的南戏传本《水浒记》编传奇《水浒记》。其十一出连用"莫不是"开头的六个问句，分明是《义侠记》第十二出同一曲牌四句"莫不是"的模拟。许自昌与沈璟的区别，在于后者的曲词在《红蕖记》之后由绮靡走向俚俗，而前者则由《弄珠楼》、《灵犀佩》的平易变为《水浒记》的典雅。第九出形容水浒山寨的大段骈语尤为明显。

许自昌传奇的情节多半繁杂而又离奇，曲文则平庸而很少佳作。如《水浒记》，典雅的曲白同水浒英雄及阎婆惜一家的市井生活格格不入，浮艳而不精彩。但就艺术结构和演出效果而论，《水浒记》可算是有限的成功之作。

无名氏的《水浒记》人物过多，出场的水浒英雄有二三十人，

即使没有多大意义的穿插也舍不得割爱。许自昌的传奇《水浒记》与其说根据这本南戏改编，不如说直接以小说为依据。它全剧三十二出，以智取生辰纲和杀惜为中心，两则故事不可分割，其他没有直接关系的枝蔓都被干净利落地删去。两个故事各占近半，其他则为两者穿插。这本传奇的独到之处，在于它并不徒劳地力求重现小说精华，刻意追求形似。阎婆惜和张文远的私情在小说中只是为杀惜张本，并未有意加以渲染，可说是未经发掘的局部性题材。《水浒记》偏偏在这里大加发掘，大肆渲染，取得意想不到的成功，最成功的是《活捉》一出。虽然有关各出如《借茶》、《拾巾》、《前诱》、《后诱》也都在小说所疏忽的情节上加以浓墨重彩的渲染，但它们都只是《活捉》的衬托。

在思想上，传奇《水浒记》对宋江起义始终持同情与肯定的态度，全剧以《聚义》为结局，这一点在所有水浒剧以至《水浒传》原作中都是少见的。

阎婆惜这个形象也表现了剧作的创新。杀惜一场，传奇准确细致地避免了对宋江的直接指斥，对他不得已而下此毒手做了令人信服的刻画，把同情放在阎婆惜身上。她被迫卖身，传奇渲染了新婚之夜宋江对她的柔情报之以冷漠，这就使她因对婚姻不满而发生婚外情的行为有了一定的现实基础。但张三郎也并不是她的理想情人，她又别无选择，这才是她真正的悲剧。《活捉》不是像《王魁负桂英》那样写一个被遗弃女人的阴魂向负心汉报仇雪恨，而是一个被害女人的阴魂执著地继续她生前的追求，虽然对方配不上她。这是既无前例，又无来者的独特创造。阎婆惜因受环境影响而沾染的不良习气，在她的惨死中得到一定程度的净化。许自昌苦心孤诣地深入到卑贱者阎婆惜的灵魂深处，在罪恶和无邪犬牙交错的界线上做出有益的探索，以它的别具一格在同类题材中取得不可替代的地位。晚明社会思想和文学艺术的时代特征在《活捉》中得到具体而细微的表现：

它不是伴随资本主义原始积累而降临的文艺复兴，然而又有类似文艺复兴的若干征象。说它们是新生事物，却包含了太多的传统文化的落后因素；说它们陈旧，却又不是传奇所表现的思想所能概括。

把越中曲家王骥德(1542—1623)列为吴江派，是因为他与沈璟交谊很深而相互尊重，实际上两人在戏曲理论上有分歧。王骥德是浙江绍兴人，字伯良，别号方诸生、秦楼外史。他的《曲律》、杂剧《男皇后》和传奇《题红记》今存。他没有中举，虽有文名，生活却穷困潦倒。

南戏盛行的地区温州、杭州、苏州都离绍兴不远，余姚腔的发源地又是它的属县，王骥德生而置身于戏曲氛围之中。二十岁左右，他把祖父的《红叶记》改编为《题红记》。它的第二十六、三十三、三十六出都在有关曲牌下注明“众滚”，这是弋阳腔、青阳腔的唱法。《题红记·例目》说，遵照《拜月亭》、《琵琶记》旧例，这本传奇齐微、支思韵，先天、寒山、桓欢韵通押。这就是说，《题红记》依从南戏韵例，比昆曲宽松，这是王骥德曲学和戏曲创作的起点。《题红记·例目》又说：“传中于生之字佑之、韩夫人之名翠屏，与侍儿之为玉英，皆得之元人杂剧中。”可见这本传奇和孟棨《本事诗》、范摅《云溪友议》的红叶题诗故事不同，年代和主角姓名都有差异。它所取材的元杂剧当是白朴的作品《于佑之金沟送情诗，韩翠苹御水流红叶》。这个传奇对杂剧最失败的改动是于佑高中状元，蹈袭才子佳人的传统习套，没有充分开掘红叶题诗这一独特关目的内涵。

王骥德与他的老师徐渭的共性，是作曲采用比较宽松的南戏传统曲式和韵辙。而对于沈璟，他与之交谊虽深，却既不盲目信从，也不掩饰彼此之间的分歧。他们之间的分歧首先是所谓本色问题。这是曲学论争中的热点，但人们对它的理解并不一致。王骥德认为本色即是白居易诗老妪可解式的通俗和不以律

害意，而不是沈璟那样的"是取其声，而不论其义可耳"和"打油诗之最者"（均见《曲律》卷三、《杂论》卷三九上）。沈璟虽没有看到在他身后问世的《曲律》，但他曾在致王骥德的信中说："鄙意癖好本色，殊恐不称先生意指。"可见两人对双方的分歧心知肚明。其次是两人对南曲韵辙之宽严持不同态度，王骥德本来比沈璟宽松，但受沈璟和同郡孙如法（1559－1615）、吕天成（1580－1618）影响后变得比沈璟更严。换言之，沈璟遵守《中原音韵》，并受到苏州地区的语音局限，王骥德则改从《洪武正韵》，并适当地以绍兴地区的语音加以校正。越中曲家群主要在声律上坚持自己的乡土特点，之后则逐渐认同沈璟的格律论而又过之。

《绣榻野史》的作者吕天成也是越中著名曲家。他有传奇十种、杂剧八种，除《盛明杂剧》所收《齐东绝倒》外都已失传。作为曲家，吕天成以《曲品》知名，这部著作为晚明戏曲史提供了可贵的资料。特别是它的初稿本和三年之后的增订本即杨志鸿抄本同时并存，从增补中可以考订个别作家的生平。如《蕉帕记》作于万历三十九年，作者当年五十岁，就是以《曲品》为依据考证出来的。

叶宪祖被吕天成看作沈璟的高足，他的传奇现存《鸾镩记》、《四艳记》、《金锁记》等。

《鸾镩记》二十七出，叙杜羔和赵文姝、温庭筠和鱼玄机两对青年男女的爱情婚姻故事，以前一对为主。再以贾岛落第后削发为僧，后来又还俗取进士的故事穿插其间。鸾镩是杜羔赠给赵文姝的定情信物。三个友人，三条线索，情节庞杂，这是它的缺点。但三个书生表现了作者自我形象的三个方面，可谓别出心裁，自成一格。这三个书生和鱼玄机、令狐绹等都是唐代的真实人物，野史和笔记对他们有一些零星的记载，把他们组织进一个戏曲中，却是叶宪祖的创造。

《四艳记》传奇由四个短剧组成，连同家门引子在内，每剧九

出:《天桃纨扇》(春)、《碧莲绣符》(夏)、《丹桂钿合》(秋)、《素梅玉蟾》(冬)。剧名前两字分别为剧中女主角的名字,后两字为定情信物。这种短篇传奇的形式有其新意。

《金锁记》传奇据元杂剧《窦娥冤》改编而有不少更动。窦娥的丈夫蔡昌宗进士及第,全家团圆,是最大的败笔。原作对不合理的社会现实所作的揭露全被删去,迷信果报使杂剧中惊天动地的冤愤得以平息,大半个空洞的故事梗概却被保留下来,与原作精神截然不同。

与其杂剧一样,叶宪祖的传奇重格律而少才情。

第四节 张凤翼、梅鼎祚等戏曲家

张凤翼,字伯起,号灵墟,别署冷然居士,长洲(今属江苏)人。出身于小康的商人家庭。与弟燕翼、献翼都是苏州有名的才子,号称"三张"。三十岁左右结识王世贞,不久捐赀入南京国子监。三十八岁才同三弟同时中举。尽管他以文学享有盛名,不少名流大老对他很器重,会试却总是失利。他在三次春试不第后曾写诗道:"十年未蜕山中骨,三上空沾辇下香。"(《处实堂集》卷三《志感》)"短褐十年心未死,长途三上舌犹存。"(同上《下第别徐太史公望》)万历八年起,他绝望于功名,不再参加考试,这时他已经五十四岁了。张凤翼以功力深厚的书法为生,他公开在门外张贴代撰和书写诗文的价目。张凤翼有《处实堂集》、续集和后集,他在戏曲上取得的成就更大。他曾与儿子合演过《琵琶记》。他的传奇作品有《红拂记》(1545)、《虎符记》(1578)、《祝发记》(1586)、《灌园记》(1590)、《平播记》(又名《窃符记》,1603)。现存前五种,《扊扅记》是否为他所作尚有疑问。

《红拂记》作于张凤翼新婚伴房之时,与其他作品相隔三十余年,是其传奇中较好的一种。这本传奇依据唐代著名传奇小

说《虬髯客传》写成。原作以讴歌唐太宗李世民为主题，李靖、红拂的爱情故事居于次要地位。张作与此相反，以李、红爱情故事为主。红拂独具慧眼，识英雄李靖于贫困落魄之中。她毅然舍弃权门宠妾的地位，深夜私奔。以英雄侠女取代传奇中常见的才子佳人模式，使这个传奇气息清新。剧中又插入唐代孟棨《本事诗》中和杨素有关的乐昌公主破镜重圆的故事。两个故事交织在一起，小说中本来行尸走肉、一无可取的权臣杨素也被赋予爱才惜士的品性。

一般作者在将小说改编为戏曲时，情节常有所增删，但很少想到对人物个性也要给予相应的调整。《红拂记》注意到这一方面，足见作者用心极细。如第二出《杖策渡江》，以大江为背景抒发李靖的英迈气概，既给人以先声夺人的感觉，又避免了一般传奇开头几出关目松散、进展缓慢的缺点。第十出《侠女私奔》足以和第二出相媲美，作者连用三支慷慨激越的北[二犯江儿水]，唱出红拂弃权门如敝屣的心胸。女扮男装，不仅用以摆脱门卫的查问，而且只有这样才足以表现出她的侠义本色。对男女主人公的着力描写表明：只有真英雄才值得红拂以身相许，只有红拂争取主动才能得到真正的幸福。乐昌公主破镜重圆出于别人的恩赐，弱者令人同情，却不值得称道。两个故事的组合形成双重结构，艺术形式上的对称或呼应倒在其次，首先在于主题由对照而得到深化。嫌它枝蔓而看不到公主与红拂两家悲欢离合相互映衬面生色，未免有失公允；只看到双重结构在艺术上的优势而看不到它在思想意义上的妙用，则会辜负剧作者的苦心。

语言和剧情的简洁利落，是《红拂记》的又一特点。它的文字有如速写，寥寥数笔，言简意长。每一折所伴随的声情曲意和身段舞姿，会把速写加工为色彩浓重的油画。《侠女私奔》一出是全记的肯綮，它只用七支曲子，而冯梦龙的改编本《女丈夫》却将它增加一倍，改编者虽沾沾自喜，但得不到读者的共鸣。《红

拂记》的这种风格，在相隔数十年之后张凤翼的其他剧作中仍保持不变。

张凤翼的其他几种传奇皆取材于历史。《灌园记》取材于《史记·田敬仲完世家》和《战国策·齐策》王蠋的故事。《虎符记》、《祝发记》、《窃符记》的本事则分别见于《明史》卷二八九《花云传》、《南史》卷六二《徐克孝传》及《史记·信陵君列传》。几乎所有的情节都忠实于原作，只是《灌园记》虚构了男女情缘。《虎符记》的忠臣花云和孝子徐克孝原本遭遇不幸被改为逢凶化吉大团圆，《窃符记》把《信陵君列传》未提及的如姬窃符后果改为得到魏王的宽恕，表现出作者善有善报的说教思想。

与张凤翼同为苏州戏曲家的徐复祚有传奇六种，今存《红梨花》、《投梭记》、《宵光剑》三种，后两种无论思想和艺术性都不如《红梨记》。

元代张寿卿有杂剧《红梨花》。徐复祚《红梨记自序》说传奇是依据郁泰峰《闲中鼓吹》编写，完成之后才看到杂剧。但否认传奇受惠于杂剧，是徒劳的掩饰。如传奇第二十三出《再错》与杂剧第三折有两三处文字雷同，分明是它的改编。杂剧的两支[上小楼]和传奇的两支[寄生草]也很相似。其实，承认少量沿袭并不影响《红梨记》的成就。杂剧《红梨花》和《谢天香》一样，是同一类型以误会的关目取胜的杂剧。由短短四折杂剧名作改编为长达三十余出的传奇，弄不好往往变神奇为臭腐，《红梨记》可以说是少见的例外。

《红梨花》是一个谐谑近于取闹的杂剧，而传奇有足够的篇幅容纳更为详尽的细节和曲折，来搬演书生赵汝州和名妓谢素秋的爱情故事。红梨花被谢素秋持去，作为赵、谢两人咏《红梨花诗》定情以及再合时相认之物。传奇以第十一出《错认》、第十二出《再错》、第二十九出《三错》作为剧情发展的中心线索。赵生眼看载着心上人的车子被押走，却无法打开车帘看一眼，以后

的“错”都由这一次而起。它使剧情的发展更符合逻辑，更容易为观众接受，这是对杂剧情节的必要补充。为了做到这一点，作者编织了北宋末年权奸误国、金人入侵的一系列情节，以致男女主角的初会延迟到第十九出，三分之二的戏已经过去。由于传奇规模庞大，考虑到不同角色的戏份，以避免分布不均，多数传奇都插入与主要剧情发展相并行的一条副线。剧本的优劣在很大程度上取决于这条副线是外加的赘疣呢还是有机的结合？是因人设事呢还是有它自身存在的美学价值，是节外生枝使主题分散呢还是两相融合相得益彰。《红梨记》显然是后一种情况。在《初会》之前，双方都因“男中赵伯畴，女中谢素秋”的传闻而相互倾慕，并心甘情愿地各自为此承担了巨大的风险。这使传奇与一般的妓女艳情剧有所区别，既增强了主题的严肃性，而又不失为喜剧。同时，在剧情发展上为后面赵生和素秋园中私会，花婆谎说素秋是王太守之女的鬼魂作祟，促使赵生赴考这个重大的关目做好铺垫。若是没有《初会》前这条副线，赵生堕入冒名者的情网就会成为没有现实生活逻辑依据的轻浮之举，男女主人公的有情人终成眷属也不值得称颂。副线描写赵生目睹素秋被押送金营，在此之前两人只是遥闻声而始终不曾见过一面，这样，赵生移情别恋于活生生的真素秋，以及最终道破真情后两人好合，就是合理的了。

《红梨记》的曲词虽然没有《牡丹亭》那样令人一唱三叹的名句，却汲取了元杂剧的成功之处，在浅深雅俗间做得恰到好处。

高濂（1527或略前—1603或略后），字深甫，号瑞南居士，钱塘（今杭州）人。他的生平资料甚少，吕天成《曲品》把他列为中之下品，只有一句评语：“才誉腾于仕籍。”只有根据汪道昆《太涵集》卷四七一篇他父亲的墓志铭，和高濂自己的著作《遵生八笺》、传奇《玉簪记》、《节孝记》以及散见于《南宫词纪》、《吴骚合编》、《太霞新奏》等书中的套曲，才能大略推知其生平事迹。

高濂有一方刻有"宋宣仁高太后父北作坊副使封武功郡王遵南公十五世孙"的闲章，表明他是宋神宗外祖父的遥远后裔，大概是南渡后迁居杭州。高家早已破落，从高濂的父亲开始才由经商发家致富。由于家境优裕，父亲让他享有很好的文化教养。他既是戏曲家，出入勾栏和士大夫之间的清曲作家，图书版本和文物古玩收藏鉴赏家，又是染有浓郁道家色彩的养生家。高濂出钱进入北京国子监肄业，中年曾两次秋试失利。

高濂最负盛名的传奇《玉簪记》，作于第二次秋试失利和丧妻不久。此剧四百年来在戏曲舞台上盛行不衰，其中《琴挑》一出一向是昆曲入门教材，容易上口而又富于潜在的声情，可供演唱者尽自己的能力去抒发。[懒画眉]曲和谐地配合了小生的悠闲步态，昆曲名家俞振飞念到"门儿半掩，不免挨身而进"时，仅仅那音调就使人如同身临其境一般。另一出《秋江》则是多个剧种的保留剧目。

《玉簪记》演书生潘必正和道姑陈妙常的爱情故事，间插南宋名臣张孝祥。这三个人的故事在《古今女史》中早有记载，后来演变为话本小说《张于湖误宿女真观》和同名的无名氏杂剧。杂剧现存赵琦美藏万历四十三年(1615)抄本。

显然传奇与杂剧的关系比与小说近，杂剧中的《杨柳枝词》和另外几首诗词都被移用在传奇里，戏曲语言也更接近于杂剧。杂剧中张孝祥不公开自己的身份，他借宿道观向陈妙常求爱遭到拒绝。后来陈妙常与潘必正暗中结合，怀孕后状诉至建康府尹张孝祥案前，假冒从小指腹为婚要求还俗成亲。其实这是张孝祥出的主意。张对陈妙常一面讥讽一面成全，形成了杂剧赞美陈、潘爱情与揶揄谐谑的双重主题；张、潘两人在杂剧中戏份等重，平分秋色，形成了三角恋爱。而传奇适当地削减了张孝祥一线，着重描写陈妙常和潘必正的爱情，并随之取消了杂剧中陈妙常"身怀六甲"和在府堂上成亲的结局。杂剧中陈妙常的小市

民出身在传奇中被改为府丞之女，这一改动使官绅之女在道观中演出自由恋爱故事，表现出对礼法的反动，比杂剧的思想更为激进。

运用独特的戏曲语言塑造栩栩如生的人物形象，构成动人的戏剧冲突，这也是一个戏曲名作的必备因素。在这个方面，《玉簪记》第十六出《寄弄》(《琴挑》)和第二十三出《追别》(《秋江》)，足以代表它的成就。

《琴挑》由四支[懒画眉]和四支[朝元歌]组成，由生旦轮唱。[懒画眉]本是过曲，在这里它的第一支曲子兼有引子的作用。在“月明云淡露华浓”的气氛中，烘托出陈妙常和潘必正初会时的情景。下面通过一段对白转入四支[朝元歌]。“长清短清”，“云心水心”——陈妙常的芳心被异性挑动，但在他面前又故作镇定；“更深漏深”，“琴声怨声”，潘必正乘机进逼，被对方拒绝，只得悻悻然告退。“天生后生”，“无情有情”，当剩下独自一个人，妙常却又感到后悔：“只看你笑脸儿来相问，我也心里聪明，脸儿假狠，口儿里装做硬。待要应承，这羞惭怎应他那一声。”“人情道情”——潘必正心中重又出现一线希望。[朝元歌]原是用来表演行路的曲子，如《荆钗记》第三十三出《赴任》。这里却用来作一唱一答，第三、四两曲则以一段被人窃听，另一段以向上天祈求“早成秦晋”而结束。尤其是第三曲如怨如慕，十分动人。《琴挑》的挑者当然是男主角，他弹奏了《雉朝飞》。但女主角也不是被动的，她也有一曲《广寒游》。她说的“花阴深处，仔细行动”，与她“欲乘此兴，请教一曲”一样，也可以把她看作挑者。一挑一拒，拒绝之后又不露痕迹地挑动对方，这就描写出了陈妙常的不同寻常处。传奇通过富有层次性的心理刻画巧妙地展开戏剧冲突，表现了男女双方爱情的发展。《秋江》一出写陈妙常在师父的监视下，只好当众与情郎作别。但意犹未尽，于是她偷跑出来追上情人的小舟。这是继《西厢记·草桥惊梦》和

《倩女离魂》之后，女性不顾礼教束缚大胆追寻情人这一关目的进一步发展。莺莺和倩女的追随是虚的，妙常却是把对爱情的追求付诸于实际行动。

史槃(1533或略前—1629或略后)，字叔考，会稽(今浙江绍兴)人。他是徐渭的弟子。黄宗羲称道他的书法和绘画酷肖徐渭，甚至连徐渭本人也难以辨其真假。他终身未曾取得功名。史槃编写的传奇现存四种：《梦磊记》、《鹣钗记》、《樱桃记》、《吐红记》(后改为《吐绒记》)。作《吐红记》时他已年近九十。

史槃的四种传奇中男主角皆中状元，当是作者对自己在现实中缺憾的一种心理补偿。剧本不同程度地对没有真才实学的子弟登上仕途表示不满，也是对自己怀才不遇的发泄。在人物形象上，史槃往往是不顾人物个性发展的内在逻辑，或正或反，随时由剧情的需要而决定，有时甚至发生在著名的历史人物身上。如果说《梦磊记》中男女主人公的团圆取决于宋徽宗的改弦易辙，那么《樱桃记》男女主人公的否极泰来则由于黄巢的干预。

在艺术上，四本戏的共同点是双重结构和误会——巧合。如《鹣钗记》是宋璟和荆燕红、康譬和真国秀两对，《吐红记》是皇甫兄弟和无忧主婢两对，《樱桃记》是女角爱娟和丁香两条线索，《梦磊记》是男角文景昭和蔡薿两条线索。冒名顶替、调包、被骗、轻信等各种各样的误会成为四剧戏曲冲突不可或缺的因素。史槃戏曲的上述结撰方式在明清之际盛行起来，成为一种模式化趋向，并不可取。因为一心以此取巧，会导致作家对刻画人物重视不足。据王骥德《曲律》记载，当初史槃的作品"一出而搬演几遍国中"，不久也就默默无闻，原因可能就在这里。不在刻画个性化的人物形象上下功夫，单纯依赖双重结构加误会巧合并不能使作品获得必然成功，这是史槃剧作所提供的经验教训。

周朝俊(1599—1684)，字夷玉，鄞县(今浙江宁波)人。生员。《古本戏曲丛刊》初集影印明末玉茗堂刊本王稚登序云："观

其举动言笑,大抵以文弱自爱,而一种旷越之情超然尘外。"所作传奇今存《红梅记》一种。

《红梅记》一名《红梅花》,叙南宋书生裴禹游西湖时偶遇权相贾似道拥歌妓姬妾乘画舫至,李慧娘相随其中。她见到裴生,发出一声感叹:"美哉少年!"因此被贾似道怒杀。另有卢指挥之女昭容见裴生,以红梅一枝相赠。贾似道看中昭容,欲强纳之为妾,故把裴生拘禁起来。李慧娘的鬼魂帮助裴生脱险。最后裴生高中探花,与卢昭容团聚。

李慧娘的故事出自瞿佑《剪灯新话》卷四《绿衣人传》,卢昭容故事则出于作者杜撰。传奇把李慧娘与裴生、裴生与卢昭容两个爱情故事交织起来,一虚一实,关合于与贾似道的斗争,不但结构新奇,不落俗套,而且加深了作品的内涵。李慧娘敢爱敢恨,不畏强权的形象鲜明动人,甚至超过了主线上的女主角卢昭容。可以说《红梅记》的艺术生命力很大程度上是由于李慧娘的存在。

《甬上耆旧诗》所附李邺嗣《甬上旧耆传》小传说:"先伯父玉海府君为蜀中营山令。县在万山中,地最僻。初至,县中士大夫具酒延令君,奏乐。伶人呈剧目,所列三本。复前白云,唯《红梅花》可登场。后先公官岭外,每宴客,诸伶人无不唱《红梅花》者。其为世盛传者若此。"可见,《红梅记》也是最适宜演出的剧目。

这时期的皖赣戏曲家除汤显祖外,梅鼎祚算是成就较高的一位。梅鼎祚(1549—1615),字彦和,一字禹金,晚号胜乐道人,宣城(今属安徽省)人。他比汤显祖早一年出生,早一年去世。他成名很早,但从十九岁到四十三岁,九次参加秋试都没有中举。虽然出入于达官贵人之门,并得到当时文坛领袖王世贞、汪道昆的赏识,但这无助于他的功名。由于对仕进的失望和家庭内部纠纷的牵缠,梅鼎祚意气消沉,以声色自娱,与名妓有亲密交往。他的传奇《玉合记》、《长命缕记》和他的笔记小说《青泥莲

花记》都以妓女为题材，并不出于偶然。

《玉合记》以安史之乱为背景，叙唐朝天宝年间南阳才子韩翃和歌妓柳氏悲欢离合的故事。玉合为韩翃当初赠与柳氏定情之物，柳氏后来在无奈中又投还韩翃以示绝情，故以之为剧名。

《玉合记》用带有地方色彩的海盐腔演唱，它又名《章台柳》，创作于《浣纱记》之后四十多年，迟于汤显祖的《紫箫记》八年。梅鼎祚受汤显祖影响较深，这可以从《玉合记》与《紫箫记》在艺术上的相似处看出来。可以说，后者是前者的范本。如《紫箫记》取材于唐代蒋防的传奇小说《霍小玉传》，《玉合记》取材于唐代孟棨的《本事诗》，两者都以珍玩为贯穿剧情的线索，而又都不是原作所有。《紫箫记》的女主角实际上是妓女，据《本事诗》，《玉合记》的女主角也是妓女。两本传奇原是不同的故事，但《紫箫记》只写到小说内容的前半，以它和《玉合记》的前半相比，那就变得出人意外地大同小异了。两者的曲文也有相似处，如《紫箫记》第一出[珍珠帘]与《玉合记》第十六出[黄龙滚]，《紫箫记》第十六出[探春令]与《玉合记》第三出[祝英台近]。汤显祖《玉合记题词》说："视予所为霍小玉传（即《紫箫记》），并其沉丽之思，减其秾长之累。"除了恳挚的自我批评，也暗示了两者的关系。

徐复祚的《曲论》说，《玉合记》在当时"士林争购之，纸为之贵"。但这个传奇在人物形象塑造和舞台表演实际上，并没有多少值得称道之处，它一向被看作曲文典雅的案头剧的代表作。人们对它的指责很尖锐，徐复祚《曲论》接下来的批评是："若歌《玉合记》于筵前台畔，无论田畯红女，即学士大夫，能解作何语者几人哉……滥觞于虚舟（郑若庸），决堤于禹金。"沈德符的《顾曲杂言》指陈其弊说："梅禹金《玉合记》最为时尚。然宾白尽用骈语，饾饤太繁，其曲半使故事及成语，正如设色骷髅，粉捏化生，欲博人宠爱难矣。"大体说这些指责也不算苛求。但同时也

应当看到《玉合记》中也有如三十七出《还玉》那样宜于舞台演出的片段，曲文明白如话，而又与剧情紧密结合。

汪廷讷(1569？—1628后)，字去泰，改字昌朝，号无如、坐隐先生、无无居士、全一真人，徽州休宁(今属安徽)人。他是晚明曲家中的怪诞人物，当时南北两京的大官僚、名士多与他有所交往。他自幼出继给同宗的富商为养子，青年时期以[驻马听]《访陈荩卿于孙楚酒楼有赠》得到这位前辈曲家的赏识，由此进入南京文人圈，又出钱取得南京国子监生员的资格。三十多岁时他以同样的方式当上盐课副提举，从七品，接着把富商的家业改造为文人隐居的庄园，包括自设印书局发行家刻本。上述举动，使他完成了由富商向名士的转变。

汪廷讷有《坐隐先生集》、《环翠堂华衮集》等，但其中不乏欺世盗名、弄虚作假的情况。他的传奇剧作已知的有十五种，今存《狮吼》、《种玉》、《三祝》、《投桃》、《彩舟》、《天书》、《义烈》等七种。他并不擅长于戏曲情节关目的处理，剧作虽多而成就不高。他另有一本传奇化的七出杂剧《广陵月》，第二出大段地套用沈璟的[二郎神]《论曲》，连文字也很多蹈袭，可以说是吴江派远在皖南的遗响。

《狮吼记》是汪廷讷传奇中较好的一种，其中惧内的片段至今偶然还有演出。戏有所本，即《宋人小说类编》卷三《调谑》。传奇写宋朝陈慥惧内的故事。陈慥的妻子柳氏泼悍无比，一日陈慥的友人苏轼至，闻柳氏怒号之声，做诗纪之，戏为"狮子吼"。《冥游》一出写柳氏被冥府拘魂问罪而悔悟，借鬼神为大男子主义说教，最后柳氏为佛印度脱而赴灵山。全剧所宣扬的思想实无足取，但诙谐调笑，如吕天成《曲品》所言，"备极丑态，总堪令人捧腹"。

李开先难以归入某一曲家群，《鸣凤记》则是无名氏作品，姑系于此。

李开先(1502—1568)是山东章丘人,字伯华,号中麓。嘉靖八年(1529)进士,官至太常少卿。今存杂剧两种,传奇两种。吕天成《曲品》说他是“词坛之飞将,曲部之美才也”。他的传奇有《宝剑记》、《断发记》两种,以前者最为著名。

《宝剑记》五十二出取材于《水浒传》林冲被逼上梁山的故事。《水浒传》表现民众反抗及其悲剧结局,而与这部小说取材有部分重合的《金瓶梅》,集中发展了潘金莲和西门庆的故事,《宝剑记》则抽取林冲传记描写统治者内部的忠奸斗争。在这个戏曲中,林冲成了宋代隐逸诗人林和靖的玄孙,成都太守的儿子,下凡的武曲星。他投军征讨方腊有功,官拜征西统制,因谏阻童贯封王被谪,后又因参奏高俅而被发配沧州。家破人亡,死里逃生,逼上梁山,最终他与梁山好汉一道战胜权奸,报仇雪恨。总之,林冲等好汉同起义有关的故事情节在剧中被大量删削,另外却以许多新编的与统治者内部斗争有关的故事情节作为替代,并增加了原著中所没有的因果报应及伦理道德说教,林冲的英雄气也几乎被抹尽。如第三十七出《夜奔》,林冲唱道:“呀!唬得我汗浸浸身上似汤浇,急煎煎心内类油调……悲号,英雄气怎消……怀揣着雪刃刀,行一步号咷……吓得我魂飘、胆消,百忙里走不出山前古庙。”应当说,《宝剑记》在一定程度上影射了嘉靖年间现实政治中的忠奸斗争,与无名氏的《鸣凤记》,可说是这一题材在明代传奇中的姊妹篇。

《鸣凤记》大约作于隆庆年间(1567—1572),作者佚名。大概因为王世贞父子与严嵩的冲突(见本书第七章第一节),明末清初有人认为《鸣凤记》是王世贞或他的门人所作,但缺乏充分证据。

《鸣凤记》全剧四十一出,叙嘉靖时权臣严嵩杀害了力主收复河套的夏言、曾铣(双忠),杨继盛、董传策、吴时中、张鹤楼、郭希颜、邹应龙、孙丕扬、林润等(八义)前赴后继,终于扳倒严嵩的

故事。传奇赞美他们的精神，喻之为“朝阳丹凤一齐鸣”。戏曲善于提炼典型事例以构成戏剧冲突，从而塑造忠臣义士形象，如《劾奸》、《斩杨》等出。在形式上，则打破了传奇以生、旦为主的格局，生（杨继盛）、旦（张氏）的戏结束于第十五出，留下约三分之二的空间让其他人表演。人物性格刻画流于浅率，单线结构难以统筹头绪纷繁的历史事件和众多人物，是这个传奇的主要缺点。这可能是由于作者急于表现时事，来不及仔细打磨。

如果说《宝剑记》对忠奸斗争只是有所影射，那么《鸣凤记》从正面表现了人们对忠的赞扬和对奸的憎恶。在传奇发展史上，《鸣凤记》以当代重大政治斗争为题材，具有开拓意义。从后来李玉的《清忠谱》和孔尚任的《桃花扇》中，不难看到它的影响。

第十章　一代传奇戏曲大师汤显祖

十六世纪下半叶，中国戏曲进入了金元杂剧之后的又一个繁荣时期，汤显祖是杰出代表。为一代传奇戏曲大师的产生，戏曲史已经做了几百年的准备。假若没有成熟的艺术形式和熟悉它的广大艺术爱好者及其高度的鉴赏水平，一个作家即使拥有超凡入圣的天才，也将无所作为。另一方面，当某种艺术形式演进到一个相应的阶段，大家的必然出现是一回事，但这个大家由谁来担当，则不是仅凭时代提供的客观条件就能决定的。作家个人的资质才性，必然也是一个关键的因素。

汤显祖正符合时代对一代传奇戏曲大师的选择。传奇戏曲的发展进程选择汤显祖作为它的一座里程碑，而汤显祖也没有辜负历史的使命。他的名字和关汉卿、王实甫相辉映，没有哪一个明代戏曲家像他这样受到后人的景仰。

第一节　坎坷不平的人生道路

汤显祖（1550－1616），号海若、若士，又号清远道人，传见《明史》卷二三〇。他是江西人，故乡位于崇仁河与汝水汇合处，属江西抚州府城。汝水在东，崇仁河在南，因两面近水，又名临川。汝水不是大河，却水深江阔，提供了方便的航运条件。从这

里上船，可以经鄱阳湖、长江直达当时明代的留都南京，汤显祖就出生在这里。他的籍贯，有比对于诗文作家而言更为重要的意义。由于艺术形式形成的历史地理环境，正如金元杂剧家大多是北方人一样，传奇戏曲家的籍贯集中于以苏州为中心的太湖四周，即苏州、常州、松江、南京、杭州、嘉兴、湖州一带，稍远的浙东、皖南、赣东北是它的外缘。汤显祖的家乡在赣东北，虽然这个外缘地区与他的传奇作品受到中心地区吴江沈璟、长兴（湖州）臧懋循、长洲（苏州）冯梦龙的非难和改编大有关系，但如果他连江西人也不是，那么他成为一代传奇大家就不可想像了。这与《桃花扇》的作者孔尚任以山东曲阜人而久居扬州，又迟在昆曲风靡南北的清代初年出现，情形有所不同。

汤家是一户不脱离生产，所谓耕读传家的乡绅地主。虽不是名门大家，却也还算富有。在府城东门外的文昌里，汤家聚族而居，到汤显祖这一代已有六世了。他的高祖峻明曾因捐谷救灾而受到过朝廷的褒扬，家里的四万多卷藏书则说明他爱好读书，生活优裕。从曾祖到汤显祖的父亲，汤家四代都是秀才，在当地很有名望，但都没有当官。汤显祖的父亲尚贤性情严峻，讲求道家养生之术。母亲吴氏读书识字，但虚弱多病。这个富裕的地主家庭，几代都没有人中举登进士，没有人做过官，所以充满了对子孙登科及第、光耀门庭的期望。为长房长孙取名显祖，取字义仍，表明了家庭在他身上寄托的厚望。这也是那个时代和家庭为他安排的一条正规的人生道路，所谓有出息的人是不会背离这条道路的。汤显祖的人生经历大致可以分为四个阶段。

从出生到二十一岁，汤显祖在故乡完成学业。

汤氏族人在城内唐公庙附近设有家塾，汤显祖最初就在这里上学。后来，汤家为了让这位长房长孙接受更好的教育，又在文昌门外离家不远处设立了文会书堂。家族把过于殷切的期望和过早的诱导，一块儿强加在稚弱的孩子身上。汤显祖五岁就能敏捷

地对对子，体质却不强健。对对子是古代科举考试的基本训练之一，其后开始的，是对儒家经典“四书”、“五经”以至“十三经”原文和注疏的死记硬背。在这样的环境和压力下，汤显祖的童年是枯燥而缺少生趣的，整天背诵和读写使他的身体更加瘦弱。

汤显祖做童生时曾被引进参见江西提学史何镗。何镗面试汤显祖的八股破题，他表现出色，何镗夸奖他将来必定以文章而闻名于世。由于受知于何镗，十四岁的汤显祖补入临川县学，成为诸生。

汤家对长房长孙的教育不遗余力，进学前后为他请的教师都是当时当地所能物色到的最佳人选。第一位老师徐良傅（约1506－1665）是邻县东乡人，嘉靖十七年进士，曾任吏科给事中。汤显祖从他那里接触了《左传》、《史记》、《文选》和唐宋八大家的古文，跳出了狭隘的圣贤经传的圈子，把视野扩大到文学上来。汤显祖的另一位老师罗汝芳（1515－1588），是左派王学的巨子。他当时任刑部主事，告假回籍省亲时，应汤家之请到家塾为子弟讲课，那时汤显祖只有十三岁。虽然二十年后这对师生才得再次会面，但老师对学生的影响已融入其生命之中。

二十一岁至三十四岁，汤显祖步入科举之道。

二十一岁，汤显祖参加了江西乡试，取第八名举人，主考官刘思部和张岳都是江西省的行政长官。这时汤显祖得意非凡，仿佛进取功名的门路已经为他敞开。他为自己设计的人生道路，是将来为国家建树勋业，然后退居林下。他绝对没有料到，在此后的科举之路上，自己会屡遭挫折。二十二岁、二十五岁他两次春试落第。二十八岁这一年（万历五年，1577），首相张居正为了让其次子张嗣修及第，罗致海内知名士人作为陪衬。他上一年就让人延揽汤显祖及其同学沈懋学，意在借两人文名，以掩饰为儿子作弊之实。沈懋学晋京后欣然前往相府上谒，汤显祖则婉谢不就。结果，这一科沈懋学为状元，张嗣修为二甲第一名，汤显祖则名落孙山。张居正炙手可热，同列的内阁大臣也不

敢不仰承声色，汤显祖的婉拒，使他这一次跋涉成为徒劳。万历八年，汤显祖三十一岁，第四次到北京应春试。张居正为了使自己的第三个儿子张懋修以高名次取进士，故伎重演，再一次拉拢汤显祖。张懋修一再屈驾到旅舍看望汤显祖，汤显祖也曾回访而不遇，但并没有为此作进一步的努力。实际上，他虽没有直截了当地拒绝，表现的态度却仍然是婉拒。结果张懋修状元及第，汤显祖又一次榜上无名。在这一年，他创作了《紫箫记》传奇。

其实汤显祖早已是当时有名的八股制艺名家，四次失利，科场的弊端已使他对八股文感到厌倦，转而醉心于词赋。万历十一年，差不多是在朋友的强迫下，他才重拾旧艺，匆匆北上第五次应春试。此时张居正已逝，汤显祖终于以三甲第二百十一名赐进士出身，此时他已经三十四岁了。才名大而得意迟，出于世俗的考虑，他在考试时隐瞒了年龄，将三十四岁改为二十八岁。由此可见，他觉得受了多大的委屈。在二、三甲新进士中要选拔若干名庶吉士，庶吉士可以和头三名进士同在翰林院供职，使自己成为高级官员的候补人。首相张四维和次相申时行的儿子是汤显祖的同年进士，他们同样想和汤显祖结交，但同样遭到委婉拒绝。这样，汤显祖只能做观政进士（相当于见习官），实际上是等待空缺以便候补。

三十五岁至四十九岁，汤显祖踏上仕途。

万历十二年（1584）七月，汤显祖启程前往南京就任太常博士，这是一个正七品小官。这个职务主管礼乐祭祀，很少有公务可办。汤显祖很喜爱山明水秀，处处有六朝遗迹，可以引发思古之幽情的南京。他做诗曰："才情偏爱六朝诗。"[①]尔虞我诈的朝廷隔远了，却不意味着初入仕途的汤显祖可以远离政治。明成祖迁都北京后，明朝在陪都南京仍旧设有中央六部的官僚机构。

① 汤显祖：《初入秣陵不见帅生，有怀太学时作》，《汤显祖全集》，北京古籍出版社 1999 年版，第 213 页。本章所引汤显祖言论、作品均出于此版本。

但形同虚设，很少处理实际政务。有一部分闲官因此感到失意，并由失意而产生不满，以比较清醒的态度对朝政提出指责和批评。他们当中有一部分人原来就因为被歧视，或因为受到轻微处分而调到南京，或在处分之后受到宽大而又不立即任用才被安插到这里。这些人当中有魏允、李三才和邹元标。这时统治集团内部有一种不满现实的舆论力量正在形成，主要由一些正直的言官和少壮派组成，南京是他们活动的中心。汤显祖的同乡前辈，刑部尚书舒化大概得悉汤显祖亲近少壮派的意向，来信告诫他要多与老成人接近。汤显祖的回复《答舒司寇》（《汤显祖全集》卷四四）语气委婉，表面上超然中立，实则表明了相反的态度。第二年，在北京吏部供职的前临川知县司汝霖给汤显祖捎来一封信。他说，只要汤显祖不那么执拗，肯与执政者通声气，再加上他的斡旋，就可以提拔到吏部去当官。但汤显祖的意志不可改变，他回信拒绝，使执政者想拉拢他的最后一次尝试也失败了。

汤显祖在南京勇于评论时事，喜怒形之于色，为统治阶层的所谓正人君子所侧目，被人称为"狂奴"（《邹忠介公全集·存真集》卷四《汤义仍谪尉潮阳序》）。万历十五年京官考察，汤显祖因政治言论而受人攻击，次年改官南京詹事府主簿，从七品。这是辅导皇太子的官署，而皇太子却在北京。南京詹事府实际上只是一个空衙门，按编制只有一名官员，分明是对汤显祖的有意冷落。其实汤显祖太常博士任期已满，但是没有适当的空缺，才调为詹事府主簿。由正七品改为从七品，虽然不算降级，毕竟使他感到不快。万历十七年（1589），汤显祖升任南京礼部祭司主事，六品。四十六岁才做到六品官，仕进道路并不平坦，但终究是升了一级。

科举路上汤显祖一再受到执政的压抑，迟迟未能进士及第。出仕后他曾寄希望于当权者的子弟从中干预，以调和少壮派和元老派的矛盾。元老派希望他改弦易辙，而他们自己却不做丝毫的改变。这种情况，促使汤显祖与他们日益疏远，终于成为他

们的对立面。

万历十九年(1591),汤显祖在仕宦生涯中又遭受了一次重大挫折,他被贬谪到广东雷州半岛南端的徐闻做典史(添注)。事情缘于他上的一道《论辅臣科臣疏》(《汤显祖全集》卷四三)。"辅臣"指执政宰辅,"科臣"指言官。在奏疏中他指责了首相申时行的种种罪责,如他的专权使言官噤如寒蝉,又如万历十七年太湖沿岸大旱,出于其门下的户科右给事中杨文举督理荒政并受权处理灾区的失职官员,但他倚仗申时行之势一路收受贿赂,出卖官职,花天酒地,置灾情于脑后。他的劣行在当地无人不知,却反而得到加官晋爵。最后汤显祖总结说:"前十年之政,张居正刚而有欲,以群私人嚣然坏之;后十年之政,时行柔而有欲,又以群私人靡然坏之。"奏章有如晴天霹雳震动朝廷,申时行赌气不上朝办事,皇帝下诏切责汤显祖,又下诏抚慰申时行,汤显祖因而被贬官岭南。在他贬官后一个月,武英殿大学士王锡爵以归省之名回家,申时行则连着十多次上书引退,迫使朝廷下了一道严厉的命令来压制批评。不久,申时行和建极殿大学士许国相继辞职,被弹劾的杨文举则在此前就被迫告病回籍,旋即被降为边地杂职。不到两年,杨文举以"不谨"被罢官。

在徐闻的职位并没有什么实际事务,但汤显祖在这里创办贵生书院,为边远地区的文化传播作出了贡献。在徐闻他只停留了半年,次年返回临川。贬官徐闻之行给汤显祖留下的最深印象,是出入江、广要道大庾岭。传说岭上梅花极盛,南枝已开而北枝尚寒。岭上有梅关,南飞的大雁至此折回。《牡丹亭》故事发生地被安排在南安府(大庾),《惊梦》一出杜丽娘唱"晓来望断梅关"([乌夜啼]),并不是作者偶然想起。

万历二十一年(1593),汤显祖来到浙江处州府遂昌县做知县。这是一个重岭叠嶂、风气闭塞的山区。汤显祖和知交好友们都以为这是一个还朝复职的过渡。他在遂昌以实行除暴安良

的仁政为务。在这里，他建立了遂昌第一所正式学校，又在知府明伦堂后的尊经阁创建了遂昌最早的公立图书馆。然而，他依然得罪上官和官绅。他虽然了解人民的疾苦，但区区一个县官又能有多少作为呢？知交好友们为他上调积极活动，但总无效果。汤显祖自己清楚，这是上《论辅臣科臣疏》（《汤显祖全集》卷四三）的遗波。他在《漫书所闻答唐观察四首》（《汤显祖全集》卷十二）中说："心知故相嗔还得，直是当今丞相嗔。"上疏时得罪的丞相申时行此时已经退休，但当朝丞相王锡爵也曾因这封奏疏告长假回乡，正好在汤显祖任遂昌县令前两个月回朝为相，汤显祖的仕进之路几乎没有通畅的可能。万历二十六年（1598）汤显祖到北京上计。[①] 上计归来，他知道入朝为官的希望已很渺茫，于是产生了退隐的念头，这从他在这一年写的《紫钗记题词》所署"清远道人题"可以得到印证。[②] 在赴京上计时，汤显祖向吏部告长假还乡，这一年他四十九岁。因为仍然保留着知县的官衔，所以是弃官归里。

五十二岁到六十七岁，是汤显祖的乡居岁月。

汤显祖万历二十六年弃官归里，万历二十九年（1601）考察郡县地方官时，他已弃官回家三年，按例不在考察之列。但他居然得了个"闲住"的处分，并被正式免职，这一年他五十二岁。这次免职，仕途之门对他是紧紧关闭了。从此他以茧翁自号，开始了乡居岁月。他很少外出，外出则以省城南昌为最远。这时，他的全部戏曲创作已经完成，离去世还有十五年。

---

① 按明朝规定，对地方官每三年进行一次考察，称为"上计"。

② 汤显祖以清远道人为号，最早见于这篇题词。他在被贬徐闻时途经广东清远，写了一首《清远送客过零陵》，所以有人误认为他的这个号由此而来。其实清远道人别号来自《易经》的《渐》卦："鸿渐于陆，其羽可用为仪。吉。"王弼注："进处高洁，不累于位。无物可以屈其心，而乱其志。峨峨清远，仪可贵也。"

汤显祖在三十八岁那年回乡探亲时曾写过一首诗，题为《二京归觉临川城小》(《汤显祖全集》卷八)。其实，回乡定居他感到难以适应的不是狭隘的空间，而是精神上的孤寂。与世隔绝的环境对于文名很高的汤显祖来说，实在是太难受了。但汤显祖晚年的交往更趋严格，守正不阿，洁身自好，很少同高官往来。[①]在文坛上汤显祖的晚年也是寂寞的，因为他的知己去世都比他早。与他意气相投的公安"三袁"中宗道、宏道的去世使他感到悲痛，李贽和达观禅师的死更使他觉得世事无常。他有《恸世》(《汤显祖全集》卷十九)诗云："便作羽毛天外去，虎兕鹰弟亦无多。"他与屠隆、邹迪光、梅鼎祚这些早年的友人虽仍有交往，却多是互道仰慕之情，实际上彼此客套，远远说不上知己。但汤显祖道德、文章的魅力并不因免职家居而被掩蔽。[②]

---

① 如到任不久的漕运总督兼凤阳府巡抚李三才遣使迎请汤显祖到他任上，被谢绝，正如他答谢前漕运总督李化龙的专车慰问一样。又如内阁大臣朱赓七十大寿时他的女婿、兵部武选司主事张汝霖通过临川知县请汤显祖为他撰写祝寿诗文，同样被汤显祖婉拒。

② 如东林党人顾宪成、高攀龙、赵南星等，与汤显祖有间接的书信来往。与近邻进贤知县杭州人黄汝亨和较远的新喻知县常州人张师绎的友谊，成为他精神上的慰藉。这两个人都是万历二十六年进士(比汤显祖成进士要晚十五年)，各有《寓林集》和《月鹿堂集》行世，但成就不高。他们是《牡丹亭》最早的读者和抄本及初刻本的最早收藏者。当时文坛上的新人如董其昌、钱谦益、陶望龄都以翰林院的名流同他有书信来往。以小品文著称的王思任、竟陵派诗人谭元春、"二刻"的编著者凌濛初、《亘史》的作者潘之恒、《梅花草堂笔谈》的作者张大復，或慕名求教，或兼有识面之荣；浙江嘉兴的许重熙和前面提到的张师绎都以在苏州出版他的论文集为己任；顾大章和韩敬也是文集的编次者，陈继儒和王思任又是《牡丹亭》的校点者。汤显祖为张太和的《红拂记》、郑之文的《旗亭记》、周朝俊的《红梅记》、王玉峰的《焚香记》作了题词或评语。许重熙和湖广石首的王启茂曾不远千里来求教，为了就近从学，广东钟宗望甚至带家小在临川寄居三年。汤显祖从遂昌归来十年后，后任知县和处州知府派人前来画像，在当地建立生祠。不少士子前来探望，就更不在话下了。

六十四岁，汤显祖开始有意识地考虑身后事宜。他这时写下的《癸丑四月十九日分三子口占》（《汤显祖全集》卷十六）说："分器不分书，聊以惠群愚。分田不分屋，聊以示同居。"另外，他为自己寻访墓地，写下《卜兆作二首》（《汤显祖全集》卷十九）。接着他写了《负负吟》回忆平生的知遇和师友，又写了《诀世语》五绝七首，最后是绝笔诗《忽忽吟》（以上见《汤显祖全集》卷十六）：

望七孤哀子，茕茕不如死。
含笑侍堂房，班衰拂蝼蚁。

万历四十四年六月十六日（公元1616年7月29日），一代传奇戏曲大师汤显祖逝于临川玉茗堂，终年六十七岁。

第二节 思想的形成与"临川四梦"

汤显祖并不以思想家闻名于世，他的传奇"临川四梦"，特别是其中的《牡丹亭》，却以深邃的思想展示了在他生活的十五、十六世纪之交的中国，先进的启蒙思想怎样如涓涓细流，以某种独特的形态，汇入到历史的长河之中。作为专制主义时代的伟大戏曲家，汤显祖的思想不可能完全打破那个时代特有的模式，但他对传统理学思想桎梏的突破，有不可忽视的意义。这种个人的因素，滋生和呼应于时代思潮，被他以当时最为广大人民群众所熟悉的传奇戏曲这一艺术形式表现出来。汤显祖著名的"临川四梦"，理当成为我们窥视其思想发展的一个窗口。或者说，是他思想的发展促成了"四梦"在其人生道路的不同时期问世。不了解汤显祖思想的发展，就不能读懂"四梦"，更可能辜负了千古之梦《牡丹亭》。

我们很难给汤显祖的思想贴上一个什么标签，这是因为个人经历、个性才情、现实政治环境、时代思想趋向等形成的合力，使汤显祖的思想处在变化发展中。所以，我们应当关注他生活中的重大事实与其思想形成的关系，以及它们对“四梦”的影响，而不是忙于机械地下结论。

在汤显祖思想形成之初，无论是在他的家庭还是在社会环境中，出世的仙道思想和入世的儒家思想（以热衷科举为表现）都矛盾地存在着，形成一种互补关系，使当时的士人无论是进或是退都能找到思想的依据。在生活实践上，道教思想并不妨碍对功名利禄的进取。失意时它是一帖很好的精神安慰剂，得意时成仙证道则是尘世富贵的继续，同时还美化了世俗的名利。汤显祖的父、祖两代和他的第一位老师徐良都笃信道教。他后来追忆说：“第少仙童色，空承大父言。”（《汤显祖全集》卷二《和大父云盖怀仙之作》）徐良则忽视了年龄的差异，以自己年老失意中对仙道的沉醉诱导年幼的弟子。十五岁时汤显祖所写的诗《分宜道中》（同上书卷一）就明显地带有道家思想，但是，以汤家的富裕而无宦籍，热衷科举并由此仕进，才是家庭对汤显祖的期望。不可否认儒家积极入世的思想对于汤显祖的重大意义，事实上，终其一生，佛、道的出世思想虽然会在他人生的某个阶段表现出来，但积极入世始终是他思想的主要倾向。无论是科举之道或是对政治的关注与参与，无论是在朝还是在野，他的表现都证明了这一点。

汤显祖的佛家思想与同达观禅师的交往有密切关系。万历十八年（1590），刚过不惑之年的汤显祖，与当世禅学大师达观（又名真可、紫柏禅师）在南京刑部员外郎邹元标寓所相会。达观与李贽被称为两大教主，他对汤显祖思想的影响之深刻，无论在消极还是在积极方面，都无人可比。其实达观早在二十年前就留心于汤显祖。隆庆四年（1570）汤显祖乡试中举，到西山云

峰寺向主考官张岳致谢时，不小心将一枚束发的簪子落入莲池中，于是题诗《莲池坠簪题壁二首》（《汤显祖全集》卷十四）。诗中所表示的对功名富贵的超然态度引起了达观的注意。青年汤显祖未必认真的一时感兴使真可决心超度他出世，他认定汤显祖"受性高明，嗜欲浅而天机深，真求道利器"（《紫柏老人集》卷二三《与汤义仍》）。二十年后，他当场背诵了汤显祖这两首小诗和自己为此而写的《馆壁君记》。他希望汤显祖有朝一日兑现自己在诗中表达的夙愿，声言十年后度他出家。汤显祖早在二十七岁到南京国子监游学时就曾在报恩寺阅读佛经，三年后又在清凉寺登坛说法。他所信奉的泰州学派本来就和禅宗哲学有渊源关系，他在理学家邹元标家中会见达观证明了这一点。

达观和泰州学派都对朱熹的正统理学表示不满。出家人不像居官的理学家有那么多的拘束，有时表现得更为辛辣。他宣称朱熹哲学只能流传五百年，现在正当寿终正寝之时。他和一切理学家一样肯定"性"而否定"情"。令人觉得意外的是，他指出朱熹哲学以"情"而不是以"理"为依据。这可说是以其人之道，还治其人之身。沈德符的《万历野获编》卷二七《禅林诸名宿》说："达老直捷痛快，佻达少年骤闻无不心折。"[1]从这含有偏见的赞词，可以看出一般士大夫对达观的不满，也可以看出他的叛逆性。但汤显祖与他几乎是一见倾心，引为知己，当即在南京受记。达观给他取法名为寸虚，希望他的方寸之心永远虚空。汤显祖弃官回家的第一年，达观来到临川。这时汤显祖对科举和仕进之路有回首一觉，恍然若梦之感，《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》都作于这个时期。达观对汤显祖的出世抱有殷切期望，而汤显祖虽弃官回家，却并未断绝复出之念。在达观北上时，给汤显祖写下一封长信，将其法名"寸虚"升格为"广虚"，后

---

① 沈德符：《万历野获编》，中华书局1959年版，第693页。

来再升为“觉虚”。法名一次次的升格，表现了达观对度脱汤显祖的期待。其实，汤显祖虽未听从达观的指引走上出世之路，但现实中坎坷的仕途经历，已使他越来越为出世思想所困扰，而他从小所受的泰州学派理学的教育，又始终未能使出世在他的思想中占主导地位。其实不仅汤显祖不能解脱于世事，达观本人也如此。十年后，达观启程上北京前再次来到临川，汤显祖伴送他到南昌。他这次上京，就是为了让皇帝撤销万历二十四年开征的矿税。达观此行被害，罪名关涉政治。

汤显祖可以沉浸于佛法，却并未皈依它。然而，他的出世思想在经历了弃官、长子之丧和送别达观后完成的《南柯记》及稍后的《邯郸记》中，还是留下了不可磨灭的印记。这两部传奇并未反映汤显祖矛盾重重的全部思想，而是着重记录了他思想中消极、软弱即出世的一面，槐安国无疑是作者对所处现实社会的再现。《南柯记》后，汤显祖紧接着写了《邯郸记》，这是他意外地被正式免职不久。这个剧本在明代传奇中也算是个短小精悍的作品了，全剧只有三十出，写神仙道化的故事。道教本身没有佛教那么多的经典在思想上干扰汤显祖的创作，所以，《邯郸记》较少受到抽象说教的干预。主角卢生的人生历史是古代大官僚从起家发迹直至死亡的历史。剧中那些讽刺性的描写，显而易见是汤显祖借以吐露他对当代政治的不满。《南柯记》和《邯郸记》写于《紫钗记》和《牡丹亭》之后，由这两个传奇可见，无论是佛教还是道教，在汤显祖思想中皆与现实政治相关联，他从来也没有真正地超然于世事之外。为了更深透地把握汤显祖思想的这个特点，我们有必要进一步探究其思想发展和传奇“四梦”与当时传统理学的变化，以及社会现实政治与他个人政治命运的关系。

在政治思想和行为标准上，对汤显祖影响最大的是他的老师罗汝芳(1515—1588)。罗汝芳是左派王学(即泰州学派)创始人王艮的三传弟子。王艮传徐樾，徐樾传颜钧，颜钧传罗汝芳，

而罗汝芳极大地影响了汤显祖。王艮是江苏泰州人，他的这几传弟子则都是江西人。王艮是馀姚（今属浙江）王守仁（号阳明，1472－1540）的学生。王学又名心学，这是一种主观唯心主义哲学，与主流思想提倡的客观唯心主义哲学异旨。王学和程朱理学同样提倡“去人欲而存天理”（《明儒学案》卷一〇《姚州学案》），二者的分歧是王阳明并不一律否定情欲，这是他的自相矛盾处。他说：“喜怒哀惧爱恶欲，谓之七情。七者俱是人心合有的，但要认得良知明白……七情顺其自然之流行，皆是良知之用，但不可有所著。七情有著，俱谓之欲。”（《王文成全书》卷三）上述意思，被他的弟子钱德洪总结为“无善无恶心之体，有善有恶意之动。”（《明儒学案》卷一〇《姚州学案》）情欲有善恶之分，不能一概否定，这观点在程朱理学的桎梏上打开了一个缺口。王艮的名作《乐学歌》说：“人心本自乐，自将私欲缚。私欲一萌时，良知还自觉。一觉便消除，人心依旧乐。”颜钧强调“率性所行，纯任自然”（《明儒学案》卷三二《泰州学案》）。罗汝芳标举“赤子良心，不学不虑”（同书卷三四《泰州学案》之三《参政罗近溪先生汝芳》）。颜、罗的主张可说是李贽“童心”说的先声。汤显祖十三岁受业于罗汝芳，罗汝芳非常赏识他。《罗近溪先生全集》有诗《汤义仍读书从姑赋赠》和《玉冷泉上别汤义仍》，罗汝芳以耆宿而为未成年的弟子一再赋诗为赠，是颇不寻常的。

泰州学派在理论上并不主张斗争。汤显祖在南京好批评政治，与“气义之士”交游，对执政者表现出不合作的态度，用他在《秀才说》（《汤显祖全集》卷三七）这篇文章中的话来说是“蹈厉靡衍，几失其性”。在同一篇文章中我们看到，罗汝芳到南京讲学（万历十四年），曾对这个二十年没见面的学生提出过严厉的批评。但在现实政治中，斗争不能避免。由于左派王学所传播的异端思想，它的思想家们都曾不同程度地受到迫害，在这种情况下最能体现出人格和劲节：赵贞吉得罪奸相严嵩，远谪广西，

颜钧愤而陪同前往；徐樾被害于云南，他又万里跋涉求得老师的骸骨。颜钧因讲学冒犯当局被捕入狱，罗汝芳变卖田产，千方百计营救老师出狱，宁愿被勒令辞职，也不愿意中止讲学。对于汤显祖来说，这些无言的教诲留给他的印象，远比抽象而又精微的性命之学深刻。汤显祖在科举路上两次拒绝首相张居正的拉拢，以致三十四岁时才以低名次成进士；初登仕途拒绝另外两位执政（首相张四维和次相申时行）的结纳，宁可去冷衙门中待选；在陪都南京为官时上《论辅臣科臣疏》批评时政，被远谪广东徐闻，最后以遂昌知县被免职。只有考虑到汤显祖的家庭和他本人对功名的热衷，我们才能衡量出需要有多硬的骨气，他才能对权贵始终高傲不屈。也只有了解汤显祖与泰州学派的关系以及泰州学派巨子的风骨，我们才能明白汤显祖何以能够在坎坷仕途上屡次牺牲名利，保持气节。有许多事实证明，汤显祖在现实政治中所不满、所批判和反对的，主要是执政者的专制制度而不是政治革新。前面说到汤显祖与张居正、申时行两任首辅的关系及他上《论辅臣科臣疏》引起的风波，足以说明这一点。汤显祖师从罗汝芳的时间虽然不长，受到的影响却是终生的。

总之，从思想到行为，提倡自由思想，自由言论，破除理学所建立的束缚身心的种种教条，是泰州学派给汤显祖的良好影响。但是，汤显祖对专制主义的反感和批判，在思想上并未达到近代民主主义的高度，在表达上也是感性多于理性，主观义愤多于客观剖析。这种情况在哲学上也许是弱点，但当它成为一代文豪文学思想的底蕴时，恰恰使汤显祖的传奇创作达到了前所未见的思想深度。

但汤显祖起先接受，后来又摆脱了罗汝芳的影响，只看到前者而看不到后者是片面的。在《太平山房集选序》（《汤显祖全集》卷三〇）中他说："盖予童子时，从明德（罗汝芳）夫子游。或穆然咨嗟，或熏然而与言，或歌诗，或鼓琴，予天机泠如也。后乃

畔(叛)去,为激发推荡,歌舞诵数自娱,积数十年,中庸绝而天机死。"虽然汤显祖是以自责的语气写下这些话的,但正因为"后乃畔去",汤显祖才成为明代最杰出的戏曲家和政治活动家。

汤显祖把他对专制主义的批判和斗争称之为"情"与"法"的矛盾。在《青莲阁记》(《汤显祖全集》卷三四)中他说:"世有有情之天下,有有法之天下。"前者指唐代,李白之所以空天绝地,凌厉一时,是由于赶上"有情之天下",而汤氏所处的时代则是"灭才情而尊吏法"(《汤显祖全集》卷四七《与丘毛伯》),又说:"第我国家全任法,不全任人。"语词略有差异而主旨相同。他把专制主义对人们及对他本人的压制,都用"吏法"二字加以概括;对唐代和明代的社会政治,则用"有情"和"有法"加以区别。作者考虑的主要不在于这种比较是否符合实际,不在于论古,而在于讽今,在于对现实的鞭挞。在《紫钗记》中李益丧失自由,霍小玉遭遗弃;在《牡丹亭》中杜丽娘死于对爱情的徒然渴望,花神受到勘问,柳梦梅被怀疑为盗墓犯,他和杜丽娘的婚姻直到剧终在"法"的范畴中还是得不到承认—— 所有这些,都可以看作是情与法之矛盾的表现。《南柯记》、《邯郸记》则指出,惟有裙带关系与行贿之类的歪门邪道才能打破"吏法"对人的压制。

情与法的矛盾着眼于政治和伦常道德,从哲学思想上来看,表现为"情"与"理"的矛盾。同时代作家陈继儒的《批点牡丹亭题词》早就察觉到这一点:"张新建(位)相国尝语汤临川云:'以君之辩才,握麈而登打皋比,何渠出濂洛关闽下?而逗漏于碧箫红牙队间,将无为青青子衿所笑?'临川曰:'某与吾师终日共讲学,而人不解也。师讲性,某讲情。'张公无以应。"这里所谓"性",即是"理"。汤显祖说:"性无善恶,情有之。因情成梦,因梦成戏。"(《汤显祖全集》卷四七《复甘义麓》)他以此概括了自己从理学出发,到创作以情为至的传奇"四梦"这一思想发展过程,这是王学为汤显祖戏曲主情论所提供的理论依据。说提供,实

际上汤显祖是在利用王学的内在矛盾。王学和包括朱熹在内的一切理学家一样主张去人欲，却又留下情有善恶一条说法。不说去人欲，王学将成为异端，为名教所不容；不说情有善恶，王学则将失去本身存在的意义。情并非一切皆坏，理并非一切皆好。汤显祖在受人忽视的这条狭隘的哲学缝隙中找到了自己的安身立命之地。情与理的对立，归根结底是民主思想与专制统治的对立。《牡丹亭》的作者汤显祖并未达到这样的清醒与自觉，"情有善恶"这个前提也表明他与理学存在一致的一面，但这并不妨碍他对当时人们思想所产生的启蒙作用。

然而汤显祖关于"情"的理论遭到了理学界的一再非难。在他南贬时，邹元标在《汤义仍谪朝阳尉序》中勉励他，降职正是"坚志熟仁之机"，应当对"性命之学"有所精进，切勿"跳叫际晲，登高赋诗，自写其抑郁无聊之气"(《邹忠介公全集·存真集》卷四)。汤显祖在《答罗匡湖》中(《汤显祖全集》卷四六)提到另一位同乡理学家罗大纮则批评他"过耽绮语"，并以此否定他的传奇创作。汤显祖也承认自己愧对罗汝芳的教导，在上文所引《太平山房集选序》那一段话中，他的所谓"中庸"、"天机"、"性命"相当于理；"激发推荡歌舞诵数"与友人们批评的"抑郁无聊之气"相当于情；"绮语"则指诗歌、戏曲对情的宣泄。但汤显祖并不准备改悔。他对达观说："情有者理必无，理有者情必无。"(《汤显祖全集》卷四五《寄达观》)另一篇名文《牡丹亭记题词》(《汤显祖全集》卷三三)可以看作是他用以情胜理的宣言对非难者所进行的驳难。他要证明的是相反的命题——"第云理之所必无，安知情之所必有邪。"

王学的"情有善恶"论，被汤显祖别出心裁地表现在传奇戏曲"四梦"中。

《紫钗记》和《牡丹亭》是情之善者。霍小玉、杜丽娘身受当时社会"法"与"理"的压制，她们的理想只有在梦中才能够实现。

作者之意在梦，而批评家看到的却是剧终时才子中状元。以才子中状元来解决男女主人公公开结合的问题，当然是作者思想的局限，但由此而忽视作者认为惟有在梦境中才能寻求出路的苦心孤诣，那就要被他看作是“形骸之论”了（《牡丹亭记题词》）。

《南柯记》和《邯郸记》是情之恶者。在晚年经历了人生的重大打击后，禅与道曾是这两梦的出发点，然而并不是汤显祖思想的归宿。《南柯记》本想忠实于唐人传奇《南柯太守传》，但它从“梦了为觉，情了为佛”（《汤显祖全集》卷三三《题词》）的抽象说教出发，以来自佛学的抽象原则和对“禅悟”的表达为第一，以来自生活经验和社会实践的感性认识为第二，使这个剧本成为“四梦”中的平庸之作。剧中槐安国的朝政，南柯郡的官场，都以明代中央和地方官场的种种常例和陋习相比附，这突出地表现在第二十四出《风谣》中。无论是槐安国还是南柯郡，都并不是作者政治上的理想国。而且，对现实的描写也仅只是调侃揶揄，随意挥洒。在亦庄亦谐中感情正向讽刺和抨击的方向发展时，出世思想就把它的严肃意义抵消了。再从“情”来说，《南柯记题词》说：“一往之情，则为所摄。”《牡丹亭记题词》说：“情不知所起，一往而深。”两者看似无多少差别，实际上短短两年的间隔，情形已是今非昔比——《牡丹亭》中可歌可泣的“情”，在《南柯记》中变成了“痴情妄起”（第八出《情著》）。无可怀疑，这个传奇是基于佛学观点对“情”进行审视的。所以，比之《牡丹亭》，作者的思想不是前进而是倒退了。这与他写作这个传奇时同达观的深入交往显然大有关系，达观对情是持反对态度的。

在《邯郸记》中，批评朝政已成为重要思想。它虽然也写了暗合当代现实的一些人物和事件，如《生寤》写卢夫人说：“谁想听了个官儿，他希求进用，献了个采战之术。”这使我们想起成化年间“洗鸟御使”侯进贤和他所讨好的首相万安的故事。更多的事实则和张居正有关。剧中卢生和高力士的关系很像张居正和

司礼太监冯保勾结的情况。“ -病三日，重大事机诏就床前请决。皇上恩礼异常，至遣礼部官各宫观建醮禳保”（第二十八出《友叹》），也是隐约指弥留时张居正所说的话。但作者以这些来自现实社会的世相，作为反映当时大官僚丑恶生活的典型塑造的素材之- ·，而不是直接作为对张居正或其他任何人的影射，这是我们应当注意的。

《紫钗记》和《牡丹亭》的剧中人之梦都是全剧的关键。然而，前者只是在第四十九出中提到一笔，后者也只写了杜丽娘在春暄恼人时的一场白日梦（虽然这个梦的意义重大）。《南柯记》和《邯郸记》中的梦则表现了人生如梦的幻灭感，绝不是一种理想的寄托。汤显祖如此醉心于梦想，却写不出一个接近乌托邦的梦境。他慨叹自己的“四梦”：“人知其乐，不知其悲。”（《汤显祖全集》卷四六《答李乃始》）这说明在那个特定的历史时期，他所能做的，不是为社会指明一条出路，而是批判它、破坏它的信条。他的先进启蒙思想的涓涓细流，经过三百年之后，才汇合在二十世纪初的五四运动思想解放的新时代潮流中。只有在历史的长河中进行回顾和前瞻，汤显祖的思想和他的传奇作品的意义，才能得到正确的评价。

汤显祖以《玉茗堂四梦》，特别是《牡丹亭》而负盛名，奠定了他在中国戏曲史上无可替代的地位。在中国戏曲发展史上，金元杂剧和明清传奇前后辉映。金元杂剧作为世代累积型的集体创作，其代表作家首推关汉卿，而代表作则非王实甫的《西厢记》莫属。这就是说，在关汉卿的著作中还没有一种足以和《西厢记》媲美。而《西厢记》的杰出成就还不能完全归功于王实甫，他只是在这个世代累积型故事的基础上把作品推进到一个新的高度。戏曲发展到明代，作家的个人成就在作品中占有更大的比例。汤显祖的“四梦”出于对前人各种题材的改造，犹如他的西方同行莎士比亚的三十多种戏剧，只有《暴风雨》一无依傍，完全

出于剧作家自己的创作。但不是从数量，而是从质量和影响来说，无论莎士比亚或汤显祖都可以说是个人作家。明代传奇的代表作家和代表作品如果要归属到一个人身上，理所当然只能是汤显祖和他的《牡丹亭》。

中国小说戏曲杰出作家的出现远远迟于诗和散文，这是由它的独特发展史决定的。汤显祖从十二岁那年作诗《乱后》开始在文学上起步，在以后五十多年的生涯中，他在戏曲上的努力只占他毕生劳绩的一小部分。然而，他一生的全部意义以及他对中国以至世界文学的主要贡献都集中于此。《牡丹亭》应是他毕生生活、思想、经历和全部艺术才华的结晶。

在汤显祖时代，具有悠久辉煌历史的中国走到了一个发展的转折点上。她本应当奋起腾飞，如同后起的西欧文艺复兴一样，但由于种种历史的原因而被耽误了。这样说，主要不是指《牡丹亭》剧中个别场景是葡萄牙租借地澳门的曲折投影，而是指《牡丹亭》的巨大艺术力量，在于汤显祖对晚明社会及其主要意识形态礼教所进行的无情、犀利的批判。而这种批判是汤显祖以一个士大夫的身份进行的。这是时代的悲剧，也是汤显祖个人的悲剧。但汤显祖也因此而获得了不朽。

第三节　旷世杰作《牡丹亭》

汤显祖在 1598 年(万历二十六年)完成《牡丹亭》，至今已四百余年了。这个戏剧一面世就轰动文坛，沈德符《顾曲杂言》说："《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价……"[①]它引得不少名流如臧懋循、冯梦龙都曾做过改编，一直到清代还有人在

---

① 详见《中国古典戏曲论著集成》(四)，中国戏剧出版社 1959 年版，第 206 页。

做。沈璟是与汤显祖对立的吴江派领袖，但他不仅改编了《牡丹亭》，而且据王骥德《曲律·杂论》记载，他的《坠钗记》传奇竟也是从《牡丹亭》中得到启发。不说后来吴炳刻意师法《牡丹亭》，甚至在清代洪昇的名作《长生殿》里，也分明可以看到它的影响。

《牡丹亭》是汤显祖的代表作，它是作者在思想与艺术同时趋于成熟时产生的作品，既不像《紫箫记》、《紫钗记》那样雕章琢句，也不像《南柯记》、《邯郸记》那样具有比较明显的消极倾向。

一、《牡丹亭》外的一些史实

《牡丹亭》是《牡丹亭还魂记》的简称，又名《还魂记》。南戏也有一本《袁文正还魂记》，简称《还魂记》，易于混淆，故不宜这样称呼《牡丹亭》。这个传奇戏曲依据《杜丽娘慕色还魂》话本写成，晁瑮的《宝文堂书目》杂类中已有著录，名《杜丽娘记》。现在见到的是明代何大抡辑《重刻增补燕居笔记》卷九所载的本子。晁瑮是嘉靖二十年(1514)进士，年代早于汤显祖。因此只能是《牡丹亭》以小说为依据，而不可能相反。

话本中起死回生的情节和反宗法礼教的思想不是一时的创作，而是由来已久的故事在人民群众中长期流传之后得以形成。《牡丹亭》的重要关目如《惊梦》、《寻梦》、《闹殇》、《拾画》、《玩真》、《幽媾》、《冥誓》、《回生》，在话本中都已成型，甚至许多词句都因袭不变。这是说《牡丹亭》爱情故事的重要情节在话本中都已经有了，然而粗糙鄙陋，人们难以发现它的魅力和可能具有的社会影响。汤显祖从数以百计的平庸作品中选拔出《杜丽娘慕色还魂》话本加以改造和写定。写定者的作用，可以由简单的记录、程度不等的创造性加工直至完全的个人创作，这是中国小说戏曲史上的独特现象。话本只是一个单纯的爱情故事，汤显祖却赋予它广阔的明代现实社会背景，并对其情节、人物、矛盾冲突进行改造，在深刻的思想基础上广泛借鉴，使整个话本得到创

造性的提高。

除话本外,《牡丹亭》在某些方面还受到杂剧的影响。无名氏的《碧桃花》叙碧桃因与张道南在后花园私会而被父母叱责,一气而逝后亡魂与张道南幽会。判官查明她阳寿未尽,碧桃借尸还魂与情人团圆。这个杂剧的主要情节与《牡丹亭》有相似之处,特别是冥判和还魂。乔吉的《两世姻缘》杂剧,如果剧中人物玉箫不是妓女而是官家小姐,如果她不是再世而是死后还魂与爱人成婚,《牡丹亭》简直就是对这个杂剧的改编。《两世姻缘》中有写真的情节,脱胎于《丽情集·崔徽传》,后来乔吉杂剧和汤显祖的《牡丹亭》又借用它作为男女双方得以相聚(《牡丹亭》)或重圆(《两世姻缘》)的一个必要环节。但就以这样的形象鲜明地反映青年一代在宗法社会礼教禁锢下,对青春虚度的悲切和对美好年华的热爱而言,这一含义深刻的构思虽萌芽于话本,却在《牡丹亭》中才得到最充分的表达。在乔吉的另一杂剧《金钱记》中,才子韩翃因与柳眉儿有私情而被其父王府尹吊打,后来韩生中状元奉旨成婚,翁婿和解。硬拷的情节汤显祖自言得之于《搜神记》卷一六睢阳王的故事,但其实无论是《金钱记》杂剧还是《搜神记》故事,这个情节都未导致像《牡丹亭》那样的真正的矛盾冲突。

以话本和杂剧中与《牡丹亭》有关的各出相比,成就并不相同,但在某种意义上它们都只是半成品。汤显祖则在传奇的每一情节、每一构思中竭尽所能,充分利用、深入开掘,加以创新。就戏剧创作最重要的一点而论,作者特别致力于矛盾冲突的形成和展开,人物形象、情节结构无不以此为依归。即令是无关紧要的一些对话穿插,也足以表现出作者的文学功力,特别是每一出下场诗都袭用唐诗七言成句,而又与戏剧情节融合无间。

关于《牡丹亭》的创作年代,汤显祖在剧前题词中自署为万历戊戌年秋(万历二十六年,1598),这是他从遂昌弃官回家之

斤。有人认为《牡丹亭》作于遂昌知县任上，万历二十六年是付印的时代。汤显祖在两年后写的《答张梦泽》说："余若《牡丹魂》、《南柯梦》缮写而上。"[1]可见万历二十六年此剧已出版或即将出版的可能都不存在。《与钱简棲》说："贞父内征过家，兄须一诣西子湖头，便取'四梦'善本，歌以丽人。"[2]黄汝亨字贞父，由江西进贤知县调任京官，先回杭州。《万历野获编》卷二五《杂剧》也说："顷黄贞父汝亨以进贤令内召还，贻汤义仍新作《牡丹亭记》，真是一种奇文。"这是"四梦"刻本最早的记录，时在万历三十三年。实际出版时间应该在此之前，但不会相差很远。

《牡丹亭》第一出《标目》说："忙处抛人闲处住，百计思量，没个为欢处。""玉茗堂前朝复暮，红烛迎人，俊得江山助。"这里的"忙处"、"闲处"，作者在《临川县古永安寺复寺田记》中有清楚的解释："天下有闲人则有闲地，有忙地则有忙人……何谓忙人？争名者于朝，争利者于市，此皆天下之忙人也。即有闲地焉而廿之。"[3]"忙处"既指官场，"闲处"当然指罢官家居。这篇文章作于临川知县袁世振在任时，即万历二十七年到三十二年之间，上距《牡丹亭》成书不久。这段曲文与万历二十六年汤显祖罢官("忙处抛人")而后家居("闲处住")的情况十分贴切。"百计思量，没个为欢处"，则表达了他罢官初归的心情。遂昌知县虽然没有繁剧的公务，但毕竟是官场。如果说《牡丹亭》创作于遂昌知县任上，因为县治僻处山乡，而勉强称之为"闲处"，把朝廷作为"忙处"，整个句子不太符合汤显祖的处境。因为他不是直接从忙处(朝廷)调往闲处(遂昌)，而是由贬官地徐闻调到遂昌。关于曲中提到的"玉茗堂"，古代文人的堂名斋号，即使作者远离家乡也

---

① 见《汤显祖全集》，第1451页。
② 见《汤显祖全集》，第1466页。
③ 见《汤显祖全集》，第1185页。

不妨同样使用。“玉茗堂前朝复暮”，不见得一定在临川。但是这一句曲词的情况不同，堂名不仅用做人名的代称，同时又兼指具体的建筑物即作者的家园。《标目》所言应当是作者传奇写作情景的真实写照。汤显祖祖居抚州文昌桥外，至迟在他童年时，城内香楠峰下唐公庙附近就设有他家的学塾。在他二十三岁那年除夕，祖居遭火灾，此后十载居无常所。可能这时家塾逐渐改成住所，后来赫赫有名的玉茗堂由此而草创。“玉茗”得名于宋代抚州州官衙门东院的一株白山茶花。南宋景定元年(1262)州官家坤翁有《玉茗亭记》，说此花堪与琼花媲美。三个世纪后汤显祖弃官南归，在扬州写了一首《琼花观二十韵》(《汤显祖全集》卷十二)，赞此花“四海一株今玉茗”。

汤显祖写作《牡丹亭》时，对社会生活和宦海风波已有很深的阅历，但对生活和政治的热情并未衰减，仍然保持着锋芒。作为戏曲家的汤显祖，此时正处于艺术创作生涯的顶点，无论是思想、阅历还是戏曲艺术，都为旷世杰作《牡丹亭》的写作准备了成熟的条件。

还有一个饶有趣味的事实：汤显祖有确切年代可考的初还乡时的诗作，即编入《汤显祖全集》第十四卷的前十首诗，提到梦境的竟占一半以上。《答周松阳》曰：“梦去河阳花似远，兴来彭泽柳初分。”才卸任的遂昌知县，对作者此时来说已犹如一梦。《初归柬高太仆应芳曾岳伯如春》曰：“几年清梦有长安，不道临川一钓竿。”写的是过去对官场的憧憬，如今虽然未曾完全失望，却已觉意兴阑珊，可以说这是《南柯记》和《邯郸记》遥远而微弱的先声。《初归》曰：“春深小院啼莺午，残梦香销半掩扉。”那只是短暂的午梦。《移筑沙井》曰：“闲游水曲风回鬓，梦醒山空月在脐。”这是写多梦的春夜。《遣梦》则整首写梦境：

休官云卧散仙如，花下笙残过客馀。
幽意偶随春梦蝶，生涯真作武陵渔。
来成拥髻荒烟合，去觉搴帷暮雨疏。
风断笑声弦月上，空歌灵汉与踌躇。

它和次年二月寄赠达观禅师的《梦觉篇》诗序所记的梦境可能类似："春中望夕寝于内，后夜梦床头一女奴，明媚甚。戏取画梅裙著之。"难以肯定是否有实际的风流韵事与此相关，引人注意的是它们和《牡丹亭》的写作时间相同，不见得是毫无意义的巧合。汤显祖的传奇以"四梦"为名，它们都有或长或短的梦境，形式多样，内容不同，是作者人生态度的表白。都有一梦，又与作者平时多思善梦、沉溺于梦想有关。梦境并不能使人全然忘却现实。也是初归时，即创作《牡丹亭》那一年的四五月间，汤显祖写了一首《闻都城渴雨，时苦摊税》（《汤显祖全集》卷十四）：

五风十雨亦为褒，薄放焚香露御袍。
当知雨亦愁抽税，笑语江南申渐高。

当时北京附近大旱，皇帝似乎颇为忧国忧民，夜夜在紫禁城里露天进行祈祷。据陆游《南唐书》卷一七，申渐高是南唐国主李昪的优人。时值亢旱，李昪问他的侍臣，别处都下了雨，为什么惟独京城里一滴雨也不下？申渐高应声而答：没有什么奇怪的。雨怕抽税，不敢进城。时异事同，而万历皇帝正派遣宦官分头前往全国各地搜刮金银财宝，中央和地方的各级官员奉行不力的都受到严厉惩处。定陵地下宫殿发掘出的金器之多，足以证实万历帝不体察民情。汤显祖居然以当今大明天子与区区南唐国主相比，他的胆识在同时代文人里是少见的。注意这首诗，对了解作者写作《牡丹亭》时的思想感情不无意义。

二、《牡丹亭》的戏剧冲突、艺术形象及其内涵

《牡丹亭》以对旧题材的改造，写了一个富有时代意义的动人爱情故事。剧作叙南安太守杜宝的小姐杜丽娘被养在深闺，自小受到严格的礼教管束。在一个春日，她终于走出绣房，私游后花园。满园春色使她感到青春虚度，无比惆怅。回房后她做了一个梦，梦中与书生柳梦梅幽会，醒来后一往情深，追想梦中书生，以致郁郁病倒。弥留之际，她画下自己美丽的容颜，藏于后花园太湖石下。杜宝升官离任，岭南书生柳梦梅借宿杜府，拾得杜丽娘的自画像。杜丽娘幽魂在夜中出现，与柳梦梅合欢。后来柳梦梅受杜丽娘之嘱掘墓，杜丽娘死而复生，在柳梦梅的鼓励下，不待父母之命而与他成婚。婚后两人相偕进京，柳梦梅参加会试后，丽娘让他到父亲那里通报自己回生之喜。谁知杜宝不相信，反以盗墓罪将柳梦梅关押并进行拷打。正闹得不可开交，忽报柳梦梅高中状元。杜宝还朝，官居宰辅，因女儿私自成婚，拒绝与女儿女婿相认。经皇帝在金殿上调停，终于团圆。

汤显祖在《牡丹亭记题词》中说："天下女子有情，宁有如杜丽娘者乎！梦其人即病，病即弥连，至手画形容，传于世而后死。死三年矣，复能溟莫中求得其所梦者而生。如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也……嗟夫，人世之事，非人世所可尽，自非通人，恒以理相格耳。第云理之所必无，安知情之所必有邪！"作者这段话，是对《牡丹亭》以"情"抗"理"这一时代命题的概括。情与理的对抗，是这部传奇戏剧冲突的中心，也是艺术形象赖以表现的基础。

情与理的矛盾是否可以说成是情感与理智的矛盾呢？在《牡丹亭》中不能。无论过去、现在和将来，情感与理智之间都既有可以调和一致的一面，也有不可调和、不相一致的一面。如果

情与理的矛盾指的是情感与理智的矛盾这样一个意思，《牡丹亭》就完全丧失它的时代意义了。可见，“情”近似于感情而不等于感情，而指人欲。人欲即情，即人与生俱来的自然本性；“理”近似于理智而不等于理智，指宗法社会的伦理道德对人之自然本性的约束，即礼教。情和理，即人欲和天理之间的斗争，在中国古代社会的意识形态中占有重要地位。但宋元以来理学“存天理而灭人欲”的思想纲领，在汤显祖出生之前就遇到了前所未有的挑战。它来自统治阶层内部，这就是前文所论述的王阳明哲学中“无善无恶心之体，有善有恶意之动”命题及他的四传弟子、汤显祖的老师罗汝芳对这个命题的发展。在王阳明的这个命题中，心和理相当于天理，意或气相当于情欲。情欲一向被看作洪水猛兽，王阳明学说却认为可以分别对待，并不一概加以否定。这个特异命题为当时带有反礼教因素的一切所谓异端邪说提供了理论依据。罗汝芳进一步指出情欲和天理并非绝缘，而可以在一定的条件下相互转化。可以说，为了汤显祖能写出这篇《牡丹亭记题词》，中国思想史作了近百年的准备。但同时我们也要看到，在西方，文艺复兴时代思想家的个性说为文学艺术创作中的个性化人物形象引路，而在同时代的中国，以汤显祖的《牡丹亭》为代表的以追求恋爱自由和典型形象完美结合的文学艺术，则走在了反礼教的前列。这个时代的中国作家还不能有意识地、明白无误地提出个性观念及个性解放要求，但是他们的作品却以具体的形象和独特的表现发出了这样的呼声。汤显祖的伟大和局限都同时在这当中得到表现。

作家从抽象理念出发而进行文学创作，容易使作品流为其理念的传声筒。但如果这个理念是作家全部感情、经历、素养的升华，而又有足够丰富的生活积累和高超的艺术才华作为创作基础，那么，这样的作品同样可以获得成功。《牡丹亭》中情与理的冲突，由于同个性化人物的塑造巧妙地结合在一起而取得了

非凡成就。

作为传奇戏曲的男女主人公，杜丽娘与柳梦梅在剧中具有同等重要的意义。他们那具有鲜明个性特点的艺术形象，表现了深刻的时代内涵，使剧作的反抗主题得以贯穿始终。

杜丽娘形象是《牡丹亭》一个光辉的创造。她是一个爱美、爱生命、爱自由，内心情烈如火，行动却被礼教紧紧束缚的少女。作为太守杜宝的爱女，在家长眼中，她应当被培养为具有三从四德、知书识礼的封建淑女，而后成为贤妻良母，这是她的家庭地位和社会环境为她规定好的人生道路。出于这个目的，父亲把老学究陈最良请来做她的老师。

杜丽娘在私塾中所上的第一课是《诗经》的首篇《关雎》。在她父亲和塾师看来，这首诗讲"后妃之德"，正是最适当的教材。但是，杜丽娘凭自己的直觉认出这是一首热烈的恋歌。她的父、师绝对没有想到，对于杜丽娘，这竟是一次最重要的、与他们的愿望严重悖离的反礼教思想的启蒙。《诗经》恋歌启发了杜丽娘沉睡的青春意识，紧接着的《惊梦》、《寻梦》，是她平生至此仅有的实际行动，是值得大书特书的重要经历，也是剧作的重中之重。在婢女春香怂恿下，她偷偷离开长年拘禁自己的绣房，第一次看见了大自然中真正的春天，也第一次发现自己的生命和春天一样美丽。此前她脱口而出的一句"可知我一生儿爱好是天然"，其潜台词是爱美，爱人生，是她与生俱来的秉性。她珍惜自己的青春，大自然之美在她内心深处唤起了强烈的共鸣，激起了她对拘禁她、不容许她欣赏春光的家长及所谓门当户对的婚姻观念的不满："吾生于宦族，长在名门。年已及笄，不得早成佳配，诚为虚度青春，光阴如过隙耳。可惜妾身颜色如花，岂料命如一叶乎！"又说："则为俺生的小婵娟，拣名门一例、一例里神仙眷。甚良缘，把青春抛得远。"然而，她处在宗法社会礼教的梦魇之下，受到有形无形的重压，还说不上是清醒的认识，但是我们

可以感觉得到她的感叹是多么的深沉：

> 原来姹紫嫣红开遍，似这般都付于断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院……朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，烟波画般——锦屏人忒看得这韶光贱！

不限于三月残春，而是眼看青春流逝，她却无能为力。这就是名门出身的杜丽娘站在当时还是庞然大物的宗法礼教面前所怀有的心理，也是她精神面貌的一个重要方面。虽然在杜丽娘心中，对爱情的追求已经萌芽，但她身处的现实世界绝不会容许这幼芽生长，更不会让它有任何结果。从《惊梦》一路而下，作者借剧中人物的心理，表现了对现实的清醒认识。《惊梦》是一个浪漫世界，但从《寻梦》、《写真》至《闹殇》，杜丽娘一直是严格的现实世界中的形象。

她的画像被这个人拾到，梦中情人后来成了真正的爱人，她的鬼魂和他成就了好事。这一切是何等的凑巧！当然，这只可能出于作者的虚构。另一面，在这个古代上流社会的深闺小姐身上，明显的存在被束缚的痕迹，她的梦笼罩在礼教的浓重阴影之下，在梦中她不能自如地与异性说话，梦醒后面对的是母亲严厉的责备，表明杜丽娘在现实中无法找到出路。所以，梦幻仍然是她最可信赖的现实，《寻梦》就是她追求幸福的实际行动。这一出[豆叶黄]和[玉交枝]两支曲子，表现了由回忆中的狂喜突然转到可悲的现实，杜丽娘一腔无处发泄的热情在压制中积聚为更大的力量，她将这种热情对着一棵梅树倾诉出来。极度的亢奋后接着是一阵伤悲，如果活着不能和爱人相聚，她愿意死后与梦中的梅树相伴。《写真》一出以独特的手法，深入而有力地表现了杜丽娘对爱情的渴望。在青春和爱情的觉醒中，她像一棵小树，迅速地成长起来。她再也不能抑制奔突于心中的爱火，

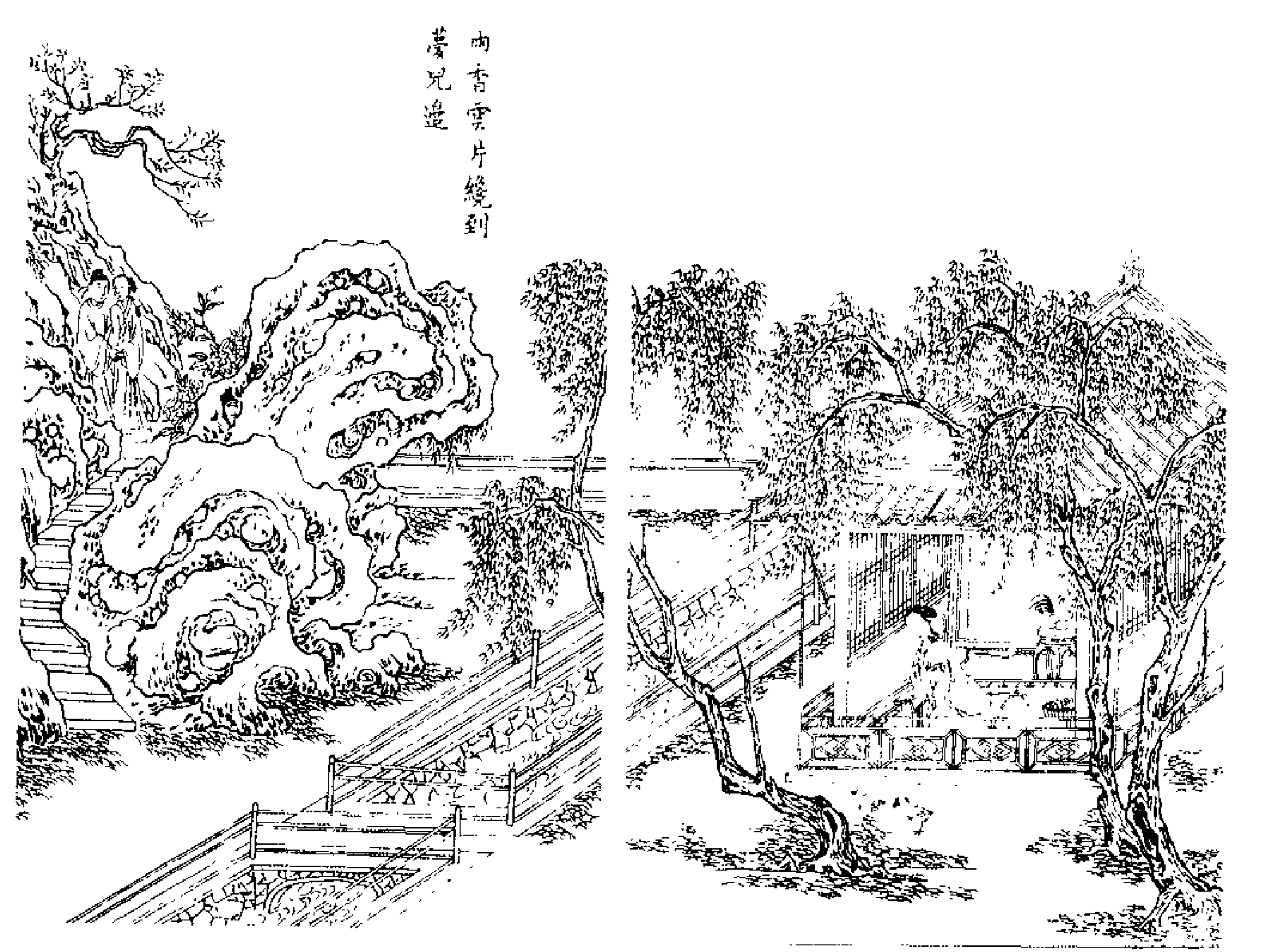
抛开了少女的娇羞，把自己的心事告诉了春香。爱情之火的煎熬终于耗尽了她的生命，而目的并没有达到。

杜丽娘之死揭露了在礼教重压下年轻女性被摧残的社会现实。杜丽娘对青春、生命、自由的热爱，使她在那个社会里注定是要被毁灭的。不是她按礼教的要求把自己变为槁木死灰，就是被黑暗的社会毁灭，二者必居其一。只要放弃自己的志趣，她很可以像母亲一样，将来做一个贤妻良母。但杜丽娘对自己的追求是忠实的："这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨。"(《寻梦》[江儿水])这声音是何等微弱，又是何等坚决！不像《西厢记》和《红楼梦》一样，表达礼教如何在一对爱人追求幸福的道路上设置重重障碍并加以破坏，《牡丹亭》以杜丽娘之死写出她要在现实中找到爱人是不可能的，更不要说是结合了。她不是死于爱情的被破坏，而是死于对爱情的徒然渴望。她死后一灵咬住不放松，以致判官将她放出，让其鬼魂与梦中情人相遇相恋。这不是剧作家对灵魂的迷信，而是非如此不足以鞭挞现实社会的严酷。

杜丽娘的外貌固然动人，但如果不是让人联想到她的精神气质，这个形象就不能震撼人心。应当是出于剧作者反映现实的考虑，还魂后杜丽娘在强大的礼教面前倒退了，相反柳梦梅却强大起来，《牡丹亭》以情抗理的主题实际上是由他最终完成的。我们承认柳梦梅形象不似杜丽娘那样光彩夺目，却不应忽略《回生》以后他所处的重要位置。柳梦梅是一个富于理想色彩的晚明士子形象。他一出现在杜丽娘那个著名的春梦中，便以反礼教的大胆行动，引导这个少女彻底冲破了现实世界对情的禁锢，实现了以情抗理的初步胜利。由于杜丽娘所处的环境非常严酷，所以柳梦梅绝无任何可能像张生之于莺莺那样进入杜丽娘的现实世界，只有浪漫、激情的描写，才能表现理想的境界和时代的期望。虽然柳梦梅在第二出就已出场，给人的印象却只是

一个模糊的影子，一直到杜丽娘的伤春绮梦中，他的形象才清晰起来。这个梦承载着杜丽娘对生命对春天的渴望和呼唤，以独特的穿透力和清新细腻的描写，成为中国古典文学作品中最具震撼性的场面之一。如果说游园以大自然的春色让杜丽娘醒悟生命如春天般绚丽，那么，是梦中的柳梦梅彻底唤醒了她沉睡的本能。如果说在虚幻的梦境中柳梦梅初识杜丽娘，对她的态度还多少有些轻佻，那么，随着爱情在他心中成长，他的态度日益真诚，无论面对何种情况，始终坚定地和杜丽娘站在一起。

杜丽娘还魂后，现实的黑暗并未因此而有任何改变，她的退缩，使柳梦梅走上了其个性发展的最高台阶：反抗现实。在《婚走》中，当柳梦梅顺理成章地要求还魂的杜小姐"便好今宵成配偶"时，她竟然搬出"必待父母之命，媒妁之言"，"前夕鬼也，今日人也。鬼可虚情，人须实礼"等话头来抵挡。虽然在柳梦梅的坚持下两人终于私自成婚，但杜丽娘多少显得被动。柳梦梅对现实的反抗，在同杜宝的冲突中得到更精彩的表现。他代杜丽娘探父，虽然内心着实忐忑不安，但通报姓名时仍然勇敢地宣称"是杜老爷女婿拜见"，后来"冲席而进"，根本无视杜老爷的权威。这一出名为《闹宴》，一个"闹"字点出了柳梦梅的反抗精神之强烈。他在《硬拷》中唱的那支[雁儿落]，无疑是对清规戒律和杜宝这类卫道士的无情嘲弄。他和杜宝一路较量，直闹到"驾前勘对"，依然昂首不屈。柳梦梅的反抗精神给了杜丽娘勇气，使她勇敢地拒绝了父亲要她离开爱人的要求："叫俺回杜家，赸了柳衙。便作你杜鹃花，也叫不转子规红泪洒。"（《圆驾》）作品后半部分对柳梦梅反抗性格的描写，保证了全剧在思想和艺术上的整体成就。



牡丹亭还魂记·惊梦　明天启间(1621—1627年)吴兴闵氏刊朱墨套印本合评选本

胡判官是《牡丹亭》里最独特的一个人物。在《冥判》中，与他同时出现的是阴森凄惨的地府，刀山剑树是他的律令。只要他的笔头轻轻一动，鬼魂就被打入“一百四十二重无间地狱”，备受挫、烧、舂、磨各种肉刑。作家再次提醒读者阴曹地府也和人间的“金州判、银府判、铜司判、铁院判”一样贪赃枉法，被玉帝看作“正直聪明”的胡判官也照样“要润笔，十锭金，十贯钞，纸陌钱财”。这是作者对现实的无情鞭挞。胡判官对真正爱情的敌意也和阳世的卫道士一样。他无法想像女孩儿竟会“一梦而亡”，和杜宝唱的“一个娃儿甚七情”是同一腔调。在他看来，连春天里万紫千红、百花盛开也是败坏人心的。在[后庭花滚]这支曲子里，花神一口气举了三十九种鲜花，一一遭到判官的指斥。他的迂腐和固执，在现实中也只有杜宝和陈最良可以比并。这座鬼哭神号的地府是十分现实的阳世衙门和黑暗社会的缩影。作者还意味深长地写出阳世和阴司的差别。胡判官尽管和杜宝之流有共同处，并且也是可厌的人物，但他比杜宝之流坦率，也表现出更多的风趣。难怪《圆驾》中杜丽娘在朝殿上说：“似这般狰狞汉(指近卫将军)，叫喳喳，在阎浮殿见了些青面獠牙，也不似今番怕。”地狱还不及朝廷那样令人胆战心惊呢！只有对现实社会的不满和愤怒达到无法以一般描写来表达时，才有可能使作家采用这种光怪陆离的手法。

杜宝不是简单化的反面人物形象，适当地刻画出他的复杂性，正有利于加强人物的真实感。宗法礼教思想并不是外加在他身上的东西，他本能地反对与此相抵触的一切事物。他很关心女儿，但他深信女儿只能有一个安身立命的标准，即礼教道德，而不认为女儿可以有自己的思想感情。《牡丹亭》对他是一种批判、揭露的态度，但并没有对他作简单化的描写或者丑化。作者甚至把自己在遂昌知县任上的一些美好记忆移植到他身上，第八出《劝农》无疑是汤显祖的亲身体验。

陈最良是个非常可怜的小人物，三年一考，考了十五次还是一个秀才。精神空虚、顽固不化是他的特点。作者对他的描写是定型化的，但作为青春被科举制度吞噬、思想被传统教条弄僵了的老学究的典型，他使人联想到后来《儒林外史》中的某些人物形象。

三、《牡丹亭》的情节结构和语言艺术

中国古代戏曲有从头到尾叙述一个完整故事的传统，与现代戏剧异趣。传奇戏曲篇幅漫长，一般有三五十出，往往使演出不能终场；结构松散，情节纷繁，节奏徐缓，差不多成为通病。演出时变通的办法是，一本戏曲往往只挑选它的精彩几出连接成大体完整的保留剧目，有时甚至只演出其中的一二片段，称为折子戏。故事情节早已家喻户晓，片段的演出并不妨碍人们的欣赏和理解。选段和演出与文学读本之间有分有合的关系使得传奇戏曲带有两重性：它的局部是舞台脚本，而整体却多半是文学作品。所以，优秀的传奇戏曲必须同时在这两个方面都经得起考验。

《牡丹亭》长达五十五出。盛名之下，也颇受后人指责。王骥德在《曲律》中批评它"腐木败草，时时缠绕笔端"，指的是它结构章法以至遣词造句方面的缺陷。这些责难虽非无中生有，却也多夸张失实。如果不加以澄清，他同时对此剧"妙处种种，奇丽动人"的高度评价，就难以理解了。

《长生殿》的作者，清代的洪昇最早看出《牡丹亭》具有谨严的内在结构。他指出，全剧"肯綮在死生之际。记中《惊梦》、《寻梦》、《诊祟》、《写真》、《悼殇》五折，自生而之死；《魂游》、《幽媾》、《欢挠》、《冥誓》、《回生》五折，自死而之生"（引自《三妇评牡丹亭杂记》）。这十来出戏前后对称，联成全剧的中轴线。《惊梦》、《寻梦》和《拾画》、《玩真》，男女主角的抒情独唱前后各自呼应而

又彼此映衬。《冥判》和《硬拷》、《圆驾》的对照，使阴司判官对于阳世的统治者来说自然带有虚实相生的隐喻作用。不是机械地追求艺术形式的工整，而是在舞台上千态万象的变幻中加以适当的安排，不失自然之趣而又独具匠心。

如果《惊梦》不是紧接在《劝农》之后，情节的发展将因缺少时代色彩而难以令人信服。这与《红楼梦》让贾宝玉在他父亲远行之际，奉元妃之命迁入大观园，可说有异曲同工之妙。没有《寻梦》、《写真》，不能顺理成章地出现《闹殇》。杜丽娘自生之死以及后来自死之生，《冥判》是不可或缺的一个舞台转折。杜宝如果不同他的夫人失散，那就不会有陈最良的误会以至后来《闹宴》、《索元》、《硬拷》、《闻喜》、《圆驾》等层出不穷的喜剧场景，使全剧在行将结束之际重新显示活力。情节结构如此，人物安排也一样。戏剧的基本冲突应该存在于父女之间，然而在这一面不宜多所生发，现实社会不让这样的事例存在，这就非得让陈最良这个人物出场不可。而杜丽娘作为贵族小姐，也不宜与塾师发生正面冲突，所以必得以春香为其替身。这样，以杜宝为代表的"理"和以杜丽娘为代表的"情"的冲突，在《闺塾》中才得以正面展开。杰出的戏曲家不会让一个配角为单一的情节发展之需要而产生，犹如刘姥姥三进荣国府，陈最良也有他自身独特的存在价值。杜宝、柳梦梅、陈最良是封建知识分子的三个不同类型。一个具有深刻社会内容的作品不能仅仅写到爱情而止，即使它以爱情为主题。《牡丹亭》不能只写杜丽娘和柳梦梅，杜丽娘身边有春香，柳梦梅身边有郭橐驼。陈最良则是将杜丽娘、柳梦梅两条线索合二为一的关键人物。由陈最良一身而兼三任，可以看出《牡丹亭》人物安排在结构上的意义，看出作者的良苦用心。

由元代至清代，《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》之所以成为南戏和传奇的代表作，在相当程度上应当归功于它们

总体结构的完美。《长生殿》和《桃花扇》以一代兴亡为题材，全剧长达四五十出，要不使人感到内容庞杂也许并不太难。而《琵琶记》和《牡丹亭》以个人悲欢离合敷演长篇巨制，写定者和剧作家必须具有深厚的艺术功力才能办到。总体成功并非说《牡丹亭》每一出的安插都无可非议，任何天才可能都难以做到这一点。《闺塾》、《惊梦》、《寻梦》等出固然在戏曲中可以列为精品，《牡丹亭》却也有得失相参，甚至属于败笔的场次，如《道觋》和《牝贼》。

没有一本传奇的曲文像《牡丹亭》那样广为传诵。大概正因为人们太喜爱它，所以苛责也不少，甚至有人将它的作者列为文采派的始作俑者。王骥德在《曲律》中就说它“婉丽妖冶”，李渔则说《惊梦》等出“此等妙语，止可作文学观，不得作传奇观”（《闲情偶寄》卷一）。李渔的言外之意即《牡丹亭》不宜于上演而可以作为案头文学来欣赏。然而，可以说《牡丹亭》曲文不够通俗，却不可将它的演出价值轻易否定。恰恰与通常的批评相反，就剧本的舞台适应性而论，《牡丹亭》曲词是无与伦比的。四百多年来经久不衰的演出盛况可以证明这一点。《牡丹亭》的曲文吻合剧中人的身份地位，能充分表现剧中人的个性特点，因而也是最适宜舞台演出的。脍炙人口的《惊梦》、《寻梦》尽管受到严格的曲律限制，它们所描写的春日园林却仍然使人如亲历其境一样，不知不觉地以杜丽娘的感觉去感受周围的一切。文辞的绚丽多彩同它所描写的对象（春景和美人）是一致的，具有动人的艺术魅力。试看《寻梦》中的一支曲子：

> [懒画眉]最撩人春色是今年。少甚么低就高来粉画垣，原来春心无处不飞悬。（绊介）哎，睡荼蘼抓住裙衩线，恰便是花似人心好处牵。

杜丽娘对爱情的渴望和她周围的景色一起传达出来了。依靠景物的烘托，作家以含蓄蕴藉的笔调，揭示出杜丽娘内心深处的秘密而又无损于她的身份。写景是为了传情，内心美则渲染了她的形体美，可见这些描写是为出色地创造艺术形象服务的。

《牡丹亭》曲词又是个性化的。同是对杜丽娘美貌的赞叹，出自柳梦梅之口的是诗化的语言(《惊梦》)：

> 则为你如花美眷，似水流年，是答儿闲寻遍。在幽闺自怜！

而在《冥判》中，当杜丽娘的鬼魂来到地狱，判官才看了一眼就暗地里对自己说："这女鬼倒有几分颜色！"接着唱道：

> 猛见了荡地惊天女俊才，哈也么哈，来俺里来。(杜丽娘叫苦介)(判官)血盆中叫苦观自在。(小鬼耳语介)判爷权收做个后房夫人。(判官)哇，有天条，擅用囚妇者斩。则你那小鬼头胡乱筛，俺判官头何处买？

杜丽娘之美把那么铁面无情的地狱也征服了，没有什么话语比这些喜剧性的谐语更适合判官、小鬼的身份了。柳梦梅唱的是南曲，判官唱的是北曲，一雅一俗，各尽其妙。同时代的戏曲评论家王骥德在《曲律》中指出汤显祖的文学语言"在浅深、浓淡、雅俗之间"，可能就是指这种情况。

至于说白，汤显祖在早期传奇里多用骈文，甚至连仆人说起话来也是这样。这种情况在《牡丹亭》中有了很大的改进。如《劝农》一出，写到公人、田夫、牧童、采桑妇、采茶女，他们的语言风格就比较通俗了，与他们的身份地位也相称了。在骈文式的说白减少的同时，生动的口语也相应地增多起来。以第三十二

出《冥誓》为例：当鬼魂杜丽娘对柳梦梅吐露了自己的身世，不料他问一句："呀，前任杜老先生升任扬州，怎么丢下小姐？"对于身为鬼魂，此时还不想说破的杜丽娘，这个问题真是难以回答。但她轻轻接了一句："你剪了灯！"话头就被巧妙地岔开了。这类富有戏剧性的传神的对话，即令放在今天的话剧中也是很成功的。《牡丹亭》的说白在陈最良身上最能显示出自己的特色。如《腐叹》、《闺塾》、《旅寄》、《骇变》等出描写陈最良的几段说白，语言之通俗、精练，比之同时代的优秀白话小说也毫不逊色。只注意《牡丹亭》曲文之典丽而不重视它的说白所达到的高度艺术成就，不能不说是一个偏见。

《牡丹亭》的语言虽有它独到的成就，但问题也不少。作者用了大量冷僻的典故，使作品的某些句子和片断晦涩难懂，有的地方显得极生硬、牵强甚至词不达意。如"难道八字梳头做目呼"（三出），"毛梢儿鲢"（十五出），"一样髀鞦窟洞下"（十八出），"有一个夜舒莲，扯不住留仙带"（二十三出），"竹影寺风声怎的遮"（三十六出），"香山嶴里巴"，"这是吸月的蟾蜍，和阳燧、冰盘化"（二十一出），等等。这当中既有作者不适当的生造，也有对方言土语不恰当的使用，不能不说是《牡丹亭》语言的一个遗憾。

四、《牡丹亭》与古代女性

《牡丹亭》中的杜丽娘，是汤显祖所处现实社会，乃至整个宗法社会中女性形象的典型化。因此，《牡丹亭》问世后引起了当时和后来许多女性的强烈共鸣。在中国古代文学作品中，这种情形可说是空前绝后。

在汤显祖写作《牡丹亭》的时代，对妇女进行礼教教育是以官方行为推行的。教材除了《牡丹亭》所提到的男、女《四书》和

《昔氏贤文》[1]，还有明成祖的徐皇后制定的《内训》和理学家吕坤的《闺范》等。随着宋元理学的日益深入社会生活，它的某些伦理纲常观念成为不可逾越的规范。明代各省巡按和督学，每年都要为妇女树立新的榜样，将节烈妇女的事迹上奏朝廷，并为她们建立祠庙，修造牌坊。《明史·列女传》所载人物在二百六十名以上。编者说，这是从朝廷《实录》和各地方志中上万名列女中筛选而得。许多女性为杜丽娘的命运所感动，不是一时兴起，而是联想到自己所处的现实。当她们像杜丽娘那样感到不满时，其觉醒就不得不以悲剧而告终了。关于《牡丹亭》在女性心目中引起的反响，有不少记载，下面引述两则依据较为充分的例子。

冯小青（1595—1612），扬州人，才貌双全。她十六岁被杭州冯生纳为妾，正妻不容，另居于西湖孤山别业，不久抑郁而死。她有两首绝句艳称于世：

稽首慈云大士前，莫生西土莫生天。
愿为一滴杨枝水，洒作人间并蒂莲。

冷雨幽窗不可听，挑灯闲看《牡丹亭》。
人间亦有痴于我，岂独伤心是小青。

以上据戋戋居士《小青传》，传见秦淮寓客辑《绿窗女史·青楼》。黄来鹤抄本（1631）传末署“万历壬子（四十年，1612）秋仲戋戋居士书于西湖之水明楼”。另一则记载见于明代张大復《梅

---

① 男四书即南宋理学家朱熹编的《四书》，女四书当是为了对妇女进行礼教教育而编写的《四书》，但不详具体所指。《昔氏贤文》，用格言编成的一种初学读本。

花草堂笔谈》卷七《俞娘》：

> 俞娘，丽人也，行三……年十七夭……好观文史。父怜而授之，且读且疏，多父所未解。一日，授《还魂》传。凝睇良久，情色黯然。曰："书以达意，古来作者多不尽意而出。如'生不可死，死不可生，皆非情之至也'，斯真达意之作矣。"饱研丹砂，密圈旁注，往往自写所见，出人意表。如《感（惊）梦》一出注云："吾每喜睡，睡必有梦。梦则耳目未经涉，皆能及之。杜女故先我着鞭耶。"……俞娘有妹，落风尘中，标格第一，时称仙子……先生（汤显祖）尝以书抵某：闻太仓公（王锡爵）酷爱《牡丹亭》，未必至此。得数语入《梅花草堂（笔谈）》，并刻批记，幸甚。[①]

这个记载与汤显祖本人的《哭娄江女子》诗和小序吻合，只是将三娘误记为二娘，但这并不影响它的真实性。俞娘的妹妹"落风尘中"，她本人的身份不会同小青相差很远。一个嫁错了人，碰上正妻妒悍；一个未婚，死于对未来的悲观绝望。应当说她们的命运比杜丽娘更加悲惨。她们读《牡丹亭》，都对杜丽娘的还魂和团圆视而不见，而只注目于她的悲剧。这不是出于疏忽，而是出于对传奇内涵的深刻理解。她们虽然找不到造成杜丽娘和她们自己悲剧的根源，但问题既已提出，就是女性觉醒的开始。

同上述情形有别，名门闺秀看了《牡丹亭》，不管有什么样的感触，都不会见之于记载。并非没有上流社会的真人真事可供追寻和分析，但只能从一些有关的资料中进行间接的推测。以

① 详见《瓜蒂庵藏明清掌故丛刊·梅花草堂笔谈》，上海古籍出版社 1986 年版，第 470 页。

曾做过万历首相的王锡爵之女焘贞(1558－1580)为例。她十七岁时未婚夫徐景韶去世,尽管两人从未谋面,她却得终身守节,俗称"望门寡"。在自我禁闭和半绝食的长期精神失常状态中,她常常看到幻象,自以为是昙鸾菩萨化身,法名昙阳子。在她得道升天,实则抑郁而死时,成千上万人参加了仪式,轰动一时。汤显祖曾因上《论辅臣科臣疏》得罪了当时任首辅的王锡爵,可能因这个瓜葛,王焘贞死后十八年,汤显祖创作《牡丹亭》,有人认为是为了讽刺王锡爵这个不幸的女儿。其实这是误会。万历三十五年王锡爵被召回内阁,曾再三辞免。应天巡抚周孔教前去王府劝说,当时在苏州一带最好的私人剧团之一王氏家乐为此特地上演了《牡丹亭》。可见,上引《梅花草堂笔谈》说王锡爵酷爱《牡丹亭》,不是汤显祖自吹。汤显祖有《哭娄江女子二首》(《汤显祖全集》卷十六),作于他逝世前两年,那时王锡爵已经去世:

画烛摇金阁,真珠泣绣窗。
如何伤此曲,偏只在娄江。

何自为情死,悲伤必有神。
一时文字业,天下有心人。

第一首,"伤此曲"的恰好是娄江(太仓)人。玩味"偏只"语意,则伤曲人不止一个:一指俞娘,一指王锡爵。诗前小序转述当年王府上演《牡丹亭》时,王锡爵曾说:"吾老年人,近颇为此曲惆怅。"由《牡丹亭》而联想到他的亡女,在王锡爵应当是很自然的。汤显祖转述王锡爵对《牡丹亭》的"酷爱"和"惆怅",可说是深为理解他的心境。前一首头两句如果用来描写俞娘这样的平民百姓家,景物太过华贵了,有些不伦不类,只有相府王家才相

吻合。但题为《哭娄江女子》，不能是哭王锡爵，而只能是哭他的女儿。诗人由王锡爵而及他的女儿，回想起三十多年前的昙阳子悲剧，不是讽刺，而是哀悼。第二首“一时文字业”，指自己创作《牡丹亭》。为情而死而悲的“有心人”，则指俞娘也指天下包括昙阳子在内的所有不幸女子。正是礼教对女性（无论是贵族还是平民）的束缚和压迫日益沉重，类似俞娘和王焘贞的悲剧命运在女性中已占极大比例时（如前举《列女传》），明代传奇中才会出现以杜丽娘、李慧娘、敫桂英等为代表的各阶层叛逆女性的群像，并在现实社会广大女性中引起异乎寻常的共鸣。共鸣并不限于当时，我们在清代文学家的笔下，也看到她们在暗地里偷偷啜泣。提供一条名著中的例证：在《红楼梦》中，林黛玉读《西厢记》不过是爱其妙词，又羡慕崔莺莺有孀母弱弟，处境强于自己，而对《牡丹亭》，随风送来的几句曲文，就足以使她心神激荡，几乎不能把持自己了：

> 这里林黛玉见宝玉去了，听见众姊妹也不在房中，自己闷闷的，正欲回房，刚走到梨香院墙角外，只听见墙内笛韵悠扬，歌声婉转。林黛玉便知是那十二个女子演习戏文呢。只是林黛玉素习不大喜看戏文，便不留心，只管往前走。偶然两句吹到耳内，明明白白，一字不落，唱道是：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。”林黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止住步侧耳细听。又唱道是：“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院？”听了这两句，不觉点头自叹，心下自思：“原来戏上也有好文章，可惜世人只知看戏，未必能领略这其中的趣味。”想毕，又后悔不该胡想，耽误了听曲子。又侧耳时，只听唱道：“只为你如花美眷，似水流年……”林黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听到“你在幽闺自

> 怜"等句，亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼"如花美眷，似水流年"八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中有"水流花谢两无情"之句，再词中又有"流水落花春去也，天上人间"之句，又兼方才所见《西厢记》中"花落水流红，闲愁万种"之句，都一时想起来，凑聚在一处。仔细忖度，不觉心痛神痴，眼中落泪。①

一个没落贵族文人，对《牡丹亭》在上层女性中引起的共鸣作了何等精彩的描写！清初还出现了《吴吴山三妇合评牡丹亭》。吴山（名吴仪一）是洪昇的友人，"三妇"指他的未婚妻陈同、前妻谈则、继妻钱宜。她们相继评点《牡丹亭》，最赞赏其中表现的"情至"，特别是未嫁而亡的陈同，字里行间充满了向往。她在《硬拷》眉批中说："此记之奇不在丽娘反在柳生。天下情痴女子如杜丽娘之梦而死者不乏，但不复活耳……若柳生者，斯洵奇也。"不仅是少女对身处社会现实的无奈，更表达了她们在男性身上所寄托的难以实现的理想，这无疑从另一角度反映了《牡丹亭》的巨大成就。

第四节　"临川四梦"的唱腔和汤、沈之争

长期以来，存在这样一个误会：《牡丹亭》原是用昆腔创作的。其实，如同《琵琶记》和《荆钗记》一样，《牡丹亭》是在昆腔兴盛后被移植，成为昆曲中最受人欢迎的保留剧目，于是有一些人产生错觉，认为它本为昆腔而作。汤显祖戏曲究竟是以什么唱

① 详见《红楼梦》第二十三回《西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心》，人民文学出版社1982年版，第327—328页。

腔编写的？还是以他本人的说法为依据比较可靠。据汤显祖留下的两千多首诗和文章，他关于自己戏曲演唱的记载计有九处：《寄吕麟趾》："曲畏宜伶促"（《汤显祖全集》卷十四）；《帅从昇兄弟园上作》四首之三："小园须着小宜伶"（同上书卷十八）；《寄生脚张罗二，恨吴迎旦口号》二首之一："暗向清源祠下咒，教迎啼彻杜鹃声"（同上书卷十八。按宜伶祀清源师灌口神，生旦张、吴皆宜伶）；《送钱简栖还吴》二首之一："离歌吩咐小宜黄"（同上书卷十五）；《遣宜伶为前宛平令李袭美郎中寿》（同上书卷十八）；《九日遣宜伶赴甘参知永新》（同上书卷十九）；《唱二梦》："宜伶相伴酒中禅"（同上书卷十九）；《复甘义麓》："弟之爱宜伶学二梦"（同上书卷四七）；《宜黄县戏神清源师庙记》（同上书卷三四）提到他的同乡谭纶在1560年前后，从浙江按察司副使任上引进海盐腔，到他写这篇文章时，只隔了大约四十年，以此为生的艺人已有一千多人。这九处都只提到宜伶，没有一个字提到昆腔演员同他的剧作之关系。宜伶是海盐腔的一个分支宜黄腔的艺人而不是昆腔演员，宜黄腔是被移植在宜黄土地上的，当时流行南北而不仅限于江西的地方化了的海盐腔。不只《牡丹亭》，"四梦"全都以宜黄腔为其原始声腔。当昆腔取得优势时，在汤显祖的家乡江西盛行的仍是海盐腔。昆山腔以吴中为中心，汤显祖是江西人，在昆腔已占优势而尚未全面覆盖全国剧坛的时期创作戏曲，这就是他的"四梦"是宜黄腔的缘故。

吴中及邻郡戏曲家对汤显祖的戏曲格律多所批评，其实他们是以昆腔为标准，去按汤显祖习用的宜黄腔，这当然要导向汤显祖戏曲不合格律的结论。同时，由于昆腔源于苏州，故邻郡的批评者往往带有地域优越感，自以为得昆腔真传而轻视江西人汤显祖。具有代表性的如湖州臧懋循《玉茗堂传奇引》说："今临川生不踏吴门，学未窥音律，艳往哲之声名，逞汗漫之词藻，局故乡之闻见，按亡节之弦歌，几何不为元人所笑乎？"杭州张琦《衡

曲麈谈》(《吴骚合编》本)更说:"近日玉茗堂杜丽娘剧,非不极美,但得吴中善按拍者调协一番,乃可入耳。"看来沈璟窜改《牡丹亭》,不仅仅只是他自己认为有这个必要。

汤、沈之争是晚明戏曲史上的一个大问题。上述情况,是它产生的时代大环境。

先要说明的是,包括沈璟在内的吴江派戏曲家和理论家都尊崇汤显祖。王骥德指出,吴江派中"衣钵相承,尺尺寸寸守其榘矱者",只有吕天成和卜世臣两人[①]。而吕天成在《曲品》中将沈、汤两人同列上之上。"余之首沈而次汤者,挽时之念方殷,悦耳之教宁缓也。略具后先,初无轩轾。"[②]甚至沈璟的族侄沈自晋(1583 — 1665)的《南词新谱·重定南词全谱凡例》也承认汤显祖等"新词家诸名笔","皆表表一时,先生(沈璟)亦让头筹,予敢不称膺服"。可见,不见得吴江派的所有戏曲家,都是汤显祖的反对者。

汤、沈之争从理论上说起于汤显祖坚持南戏曲律的民间传统,沈璟则将民间南戏的一个分支昆腔进一步规范化,有助于昆腔的兴旺发达。沈璟的《南九宫十三调》曲谱是陈白二氏《旧编南九宫目录》和《十三调南曲音节谱》以及蒋孝《南九宫谱》(1549)的继承和发展。沈璟的曲谱名为南曲谱,实际上主要为南曲的一支昆腔提供标准化的曲牌规范,为昆腔大盛并进而成为全国性剧种作出了贡献。但以此要求包括汤显祖在内的所有传奇作家都要以昆腔为格律标准,却不见得恰当和现实。在他之后,又有沈自晋、冯梦龙、徐迎庆(于室,1574 1638)、钮少雅(1564—?)的多种改编和新作,他们要求戏曲创作遵奉他们的约

---

① 详见《中国古典红曲论著集成》(四),中国戏剧出版社 1959 年版,第 165 页。

② 详见《中国古典戏曲论著集成》(六),第 213 页。

束。但沈璟等几代人的努力虽然在一时一地声势不凡，事实上并未收到预期的效果。沈璟、冯梦龙、凌濛初等对当代戏曲名作的改编多半无声无息地被束之高阁。同他们的愿望相反，相邻韵部通押最后还是被昆曲界所接受。何况，事实上所有的传奇剧本都可以用不同的声腔演唱。汤显祖的“四梦”只要略加调整就可以用昆曲演出，四百多年来《牡丹亭》成为昆曲中最受欢迎的传统剧目，就是一个最好的证明。

汤、沈之间具体的论争则因为沈璟爱重汤显祖的《牡丹亭》，又嫌它不合昆腔之律，于是将它改编为《同梦记》。《同梦记》未刊而失传，在《南词新谱》卷一二和一六中保存了它的两支曲子。将这片断与《牡丹亭》相比，在艺术上不仅没有提高，反而倒退了。汤显祖对这样的窜改理所当然地表示了他的愤慨，论争由此而起。然而，汤、沈之争虽因曲律而起，却不是简单的格律与流派之争，与论争双方政治态度的进步与保守亦无多少关系。这场论争的焦点，在于汤、沈二人对内容与形式问题有不同的看法。

汤、沈之争的正式记载见之于王骥德《曲律》第三十九下：“（沈璟）曾为临川改易《还魂》字句之不协者。吕吏部玉绳（郁蓝生尊人）以致临川。临川不怿，复书吏部曰：‘彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。’其志趣不同如此。”[①]如果我们认为汤显祖信中这句话的意思是全然不顾格律那就错了。他这封信现已失传，但他又有《答吕姜山（胤昌）》（《汤显祖全集》卷四四），信中说得很清楚：“寄吴中曲论良是。‘唱曲当知，作曲不尽当知也。’凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”（《汤显祖全集》卷四四）“吴中曲论”指沈璟《唱

---

① 详见《中国古典戏曲论著集成》（四），第165页。

曲当知》等。吕胤昌以友人身份主动将沈璟的《唱曲当知》等送给汤显祖。汤显祖当然知道沈璟的著名曲论："宁协律而(词)不工，读之不成句，而讴之始协，是谓中之之巧。"(王骥德《曲律》卷四《杂论》第三十九下引)《博笑记》卷首《词隐(沈璟)先生论曲·二郎神》套数说："何元朗，一言儿启词宗宝藏。"何元朗的原文是："夫既谓之词，宁声协而词不工，无宁词工而声不协。"(《四友斋杂说》)沈璟的说法可谓变本加厉。汤显祖在这封复信中，从内容决定形式，还是形式决定内容的理论高度加以驳斥，可说目光犀利，使对方哑口无言。意、趣、神、色四字相当于作品的内容，但涵义要比这广一些，包括作品的情节结构、人物形象、戏剧冲突等。"丽词"和"俊音"并列，即文采与格律并重，相当于戏曲语言的表现形式。内容与形式以前者为主。"尔时能一一顾九宫四声否"云云，是说不是不要格律，而是当"自然灵气恍忽而至"(《汤显祖全集》卷三二《合奇序》)，兴会淋漓之际，一时顾不上，也无须特别顾及个别难点，如险韵或四声阴阳这类形式上的细枝末节。戏曲要讲格律，但是，不能把格律放在第一位而且不能越雷池半步。戏曲家首先要考虑的，是作品的内容而不是形式。汤显祖的观点，是在一个更高的层次上把握戏曲艺术的整体，而不是观其一点，不及其余。总之，不是不要形式，而是内容重于形式。可见，把汤显祖封为文采派是不符合实际的。

大约是万历三十八年(1610)，汤显祖在《答孙俟居(如法)》中对沈璟的曲学主张最后一次作了抨击。全信在"曲谱诸刻，其论良快。久玩之，要非大了者"的前提下说：

> 周伯琦作《中原音韵》，而伯琦于伯辉、致远中无词名。沈伯时指乐府迷，而伯时于花庵、玉林词非词手。词之为词，九调四声而已哉。且所引腔证，不云未知出何调犯何调，则云又一体。彼所引曲未满十，然已如

是，复何能纵观而定其字句音韵耶？弟在此自谓知曲意者，笔懒韵落，时时有之，正不妨拗折天下人嗓子。[1]

从信中比比皆是的人名误夺，可以想见作者当时意气冲动，率性而为，一点也不在乎细枝末节。《中原音韵》的作者是周德清，误为伯琦，伯辉则是德辉之误。“花庵玉林”当作“花庵玉田”，指黄升、张炎。然而容易被人忽视的，是汤显祖在这里讲了曲谱、词谱的形成道理。他指出所有曲谱、词谱都是从前人曲牌、词牌的格调中归纳出来的，我们不了解前人的所有格调，即断言某句不合律，未免简单化。正因为如此，曲牌格律不宜看得太死。他承认自己创作中有不合律的地方，但是不能轻易认为所有不合已有腔调的字句都是不合律的，即不能把曲律当作绝对的标准。这是汤显祖时代对曲律问题所能做出的最通情达理的见解。一些人看了此信中的后面一段得出汤显祖反格律的结论，显然失之偏颇。一个曲牌联套体的戏曲家反对格律是难以想像的。汤显祖的全部戏曲可以证明，无论怎样挑剔，他的大多数作品都是合律的。

沈璟以格律为第一，这是一种特殊的形式主义，他被封为格律派领袖是理所当然的。他改窜《牡丹亭》，就残存的两只曲子看，实在是没有必要。且将《牡丹亭》和《同梦记》残曲中的一只曲子作比较：

河东旧族，柳氏名门最。论星宿、连张带鬼。几叶到寒儒，受雨打风吹。谩说书中能富贵，颜如玉、和黄金那里？贫薄把人灰，且养就这浩然之气。

（汤显祖原作双调引子[真珠帘]）

[1] 《汤显祖全集》卷四六，第 1392 页。

河东柳氏簪缨裔，名门最。论星宿、连张随鬼。几叶到寒儒，受雨打风吹。谩说书中能富贵，金屋与玉人那里？贫薄把人灰，且养就浩然之气。

（沈璟改本同一曲）

［真珠帘］这只曲子，《拜月亭》和《卧冰记》所采用的都是九句五十二字，但首尾各两句彼此不同。《拜月亭》是首句六字，次句四字，第八句七字，末句六字；《卧冰记》则是首句七字，次句三字，第八句七字，末句四字。汤显祖用的是首句四字，次句五字，其余都和《拜月亭》相同，不知道他是否另有依据。沈璟把前两句改为《卧冰记》的格式，而末两句又用《拜月亭》的句法，不三不四，仍然不合曲律。“河东柳氏簪缨裔，名门最”，句法别扭，音调不畅。整曲所改在格律上未见得比原作好，文采情趣反不及原作。仅此一例即可见，沈璟对一代名著《牡丹亭》的改窜本失传，实在是自然之理。汤显祖对沈璟改窜《牡丹亭》非常生气，不仅在上面提到的两封信中措辞严厉地对此表示了不满，而且还写了一首诗，题为《见改窜牡丹词者失笑》（《汤显祖全集》卷十六）：“醉汉琼筵风味殊，通仙铁笛海云孤。总饶割就时人景，却愧王维旧雪图。”汤显祖给孙如法、吕胤昌的信中说：“曲谱诸刻，其论良快”，“吴中曲论良是”，看来并不是欲抑先扬的一种笔法。作曲家反对曲律、曲谱，这是不可思议的事。汤显祖不管怎样鲁莽灭裂，也不至于到此地步。他的作品演唱之盛大大超过了沈璟的作品，就是有力的旁证。总之，汤显祖并不是一般地反对曲律，而是反对把曲律绝对化。

每一类文学作品都有自己独特的艺术形式，每一种艺术形式都由粗糙而日趋完美，这是必然规律；但是每当艺术形式达到成熟时，也常常出现某些形式主义倾向。沈璟关于格律的主张以声调而妨害词义，注重形式而忽视内容，就是这样一种情况。

他的比较流行的作品《义侠记》中就有一些“宁律协而词不工”的例子，如第九出[琥珀猫儿坠]“你这笑刀腹剑女萧何”和第十二出[红衲袄]“莫不是冒粉团许大郎的留客标”一句，把成语“笑里藏刀”和“口蜜腹剑”生硬地联在一起，另一句则难以索解，不是不工，简直就是不通。

传奇的人物形象、情节结构理应比句式和声韵更受作家的重视，以沈璟为代表的所谓曲学家却把注意力局限在音韵律吕之内，其他统统被置于次要地位，以为独得三昧，这是将曲律绝对化的又一表现形式。《义侠记》第八出[菊花新]：“挥汗归来罢晓衙，何日成名得建牙。”建牙者，拜将挂印之谓也，谁想得到这竟是打虎英雄武松的唱词？第九出[绕池游]的前半：“炎蒸初过，又早梧桐坠，病和愁两眉长锁。”不管怎样通俗，出自武松的未婚妻之口未必恰当。与此相反，“梦回莺啭，乱煞年光遍。人立小庭深院”（《牡丹亭》第十出），也许可以像李渔的《闲情偶寄》那样说它“字字俱费经营，字字皆欠明爽”[1]，但此情此景就深闺小姐杜丽娘而论却是十分逼真的。离开剧中人物的社会地位和生活条件，就谈不上是否本色，这是今天戏剧创作的常识问题，然而这恰恰为沈璟所不能理解。

汤、沈之争有一定的历史渊源，涉及的问题也可以从各种不同的角度作出解释。但是，不论汤、沈之争的具体是非曲直如何，这场论争在戏曲史上的意义并不在论争本身，而在于它提出的内容和形式问题，引起了戏曲家及批评家们的关注，推动了中国戏曲艺术的改革和发展。

现代戏曲史上又有吴江派和所谓玉茗堂派（格律派和文采派）之分，许多戏曲史将与汤显祖生前并无交往或年代不相及的

---

① 详见李渔《闲情偶寄》卷一《词曲部》，载《中国古典戏曲论著集成》（七），第23页。

一些作家拼凑成所谓玉茗堂派,并不符合实际。在文人曲家中,汤显祖是巍然独立而无与伦比的。张凤翼、屠隆、梅鼎祚以及不少晚辈曲家如佘翘、郑之文曾和他交往,相互切磋,或者受到他的教益,但是并未像沈璟一样形成流派。原因之一可能是当时文艺界盛行的宗派作风使他反感,不愿意沾染上门户之见的恶习。把一些戏曲家硬拉在一起,拼凑出与吴江派对峙的临川派,没有任何意义。肯定吴江派的影响,并不妨碍我们对汤显祖的推崇。

二十世纪三十年代,日本学者青木正儿在他的《中国近世戏曲史》中首先提出所谓吴江派与玉茗堂派在晚明剧坛上对峙的说法。其书第九章第三节题为《汤显祖》,除此而外旗下并无一人。第十章第二节题为《玉茗堂派》,列有阮大铖、吴炳、李玉三人,并且说他们是玉茗堂派与吴江派之间的"一种协调派"。这种说法显然是难以成立的,因为这三人与吴江派诸人的情形有所不同。他们与汤显祖时代不相同,彼此毫无关系。若说把他们称为玉茗堂派是因为他们对汤显祖的模仿,那前后七子岂不是也可以被称为"少陵派"?再说,沈璟的《坠钗记》传奇是模仿《牡丹亭》而来,作品在第十九出和第三十一出中一再提到《牡丹亭》的人物和情节,它的《闹殇》、《冥勘》、《拾钗》、《仆侦》(又名《捉奸》)、《魂诀》与《牡丹亭》的《闹殇》、《冥判》、《拾画》、《欢挠》、《冥誓》关目雷同,而《同梦记》干脆就是点窜《牡丹亭》,这样看来,被人归入玉茗堂派的任何作家作品,都不及沈璟和《坠钗记》更有资格被称为玉茗堂派。而且,玉茗堂派既为"协调派",那岂不是我们同时也可以称他们为"吴江派"?所谓玉茗堂派仅仅存在于戏曲史研究者的主观想像之中。我们不必以此去苛求一个外国人,但此后中国各家戏曲史、文学史相沿此说并又派生出吴江派为格律派、本色派,玉茗堂派为文采派等说法,就有些说不过去了。其实,就格律和文采而论,两者并非必然不能相容。何

况从逻辑上来说，格律派的对立面应当是反格律的自由派，但填词或作曲只有严格或不严格遵守格律的差别，绝没有废除格律的作者。可见，这样的分类在概念上是混乱而经不起推敲的。再说，对文采与本色也不能做绝对的区分。据吕天成的《曲品》，被称为格律派领袖的沈璟承认自己的《红蕖记》“字雕句镂，正供案头耳”，陈继儒《批点牡丹亭题词》则说“独汤临川最称当行本色”。可见，以只在程度上存在相对差别的文采和本色强分两派也是不合理的。

第五节 《宜黄县戏神清源师庙记》的戏曲观

除了在与沈璟论争时提出的意、趣、神、色说，汤显祖的戏曲理论集中表现在《宜黄县戏神清源师庙记》(《汤显祖全集》卷三四)中。同时，这也是我国古代戏曲理论的重要文献。汤显祖的《与宜伶罗章二》(同上书卷四九)说：“章二等安否，近来生理何如……《庙记》可觅好手镌之。”显然这封信作于《庙记》完成之后。罗章二当是宜黄县某戏班子的管事兼演员，他被宜黄县同行所推举，洽请汤显祖撰写这一篇《庙记》。令人敬佩的是汤显祖不在文人中间结派，却把艺人引为知己。《与宜伶罗章二》这封信流露了他对艺人生活和经济收入的关切，如叮嘱他们演出《牡丹亭》要用原本，索取报酬和酒食招待不要过分。可以想见汤显祖是当地戏曲界上千名艺人的精神支柱，《庙记》则是他对当地戏曲界进行理论指导的总结。他为艺人教曲，所谓“自掐檀痕教小伶”(《汤显祖全集》卷十八《七夕醉答君东二首》)，并现场辅导演出，有时也差遣他们专程到外地为他的友人演出(《汤显祖全集》卷十八《遣宜伶汝宁为前宛平令李袭美郎中寿》、卷十九《九日遣宜伶赴甘参知永新》)，甚至他自己也可能袍笏登场(《汤显祖全集》卷十九《作紫襕戏衣二首》)。他不豢养“家乐”，而是

亲自和演员交朋友。

据《孤本元明杂剧》中《二郎神锁齐天大圣》第一折，清源妙道二郎真君赵煜，从小跟随师父李班隐于青城山，隋炀帝时，受封为嘉州太守。他骑一匹独角兽，带有神犬，善使金弹和三尖两刃刀。他斩杀为害冷源二河的健蛟之后，又降伏梅山七怪。很明显，清源师的形象由灌口都江堰的创始者李冰的儿子二郎和《西游记》、《封神榜》的二郎神杨戬拼合而成。[1] 沈璟《红蕖记》第十八出有差异极小的同样记载，但两者都没有提到他和戏曲有什么关系。以清源师作为戏神应出于民间南戏传统，它的起因和年代不详。《庙记》的不同凡响之处，在于作者把这位名不见经传的神灵和儒、释、道三教的大圣人相提并论："诸生诵法孔子，所在有祠，佛老氏弟子各有其祠。清源师号为得道，弟子盈天下，不减二氏，而无祠者。岂非非乐之徒，以其道为戏相诟病耶。"这里说的"非乐之徒"显然不是指墨家，而是指维护礼教、对戏曲不屑一顾的正统文人之流。

《庙记》的一大贡献在于它从哲学和社会思想的高度提出反传统的戏曲理论基础。文章论及戏曲的社会功能，有相当多的语句和儒家经典《礼记·乐记》十分相近，但认真看来又似是而非，实质上两者完全对立。如《乐记》认为礼和乐两者不可分割，它将一切广义的音乐歌舞都置于礼的制约之下。甚至提出"乐者，德之华也"，"德音之为乐"等命题。它一再强调如下一些说法："人性而静，天之性也；感于物而动，性之欲也"；"以道制欲，则乐而不乱"；"好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，天理灭矣"。

---

① 《四库珍本》中署名柳宗元的《龙城录》有《赵昱斩蛟》条。赵煜、李班，此书作赵昱、李珏。昱兄名冕，二郎或由此得名。书中没有清原妙道二郎的称呼，没有神犬、金弹、三尖两刃刀等。也没有冷源二河及梅山七怪。斩蛟时，赵昱任嘉州太守，年二十六岁。后来庙食灌江口　可能这是有关清源师的最早记载。

《乐记》的哲学基础可以归结为一句话：存天理，灭人欲。所有不合于礼，被认为有悖天理的音乐舞蹈，一律被斥为“新乐”、“溺音”、郑卫之音、乱世之音或亡国之音。而《庙记》开宗明义第一句就提出“人生而有情”的主情说纲领，这与《复甘义麓》中“因情成梦，因梦成戏”的思想是一致的。即借重王学“有善有恶者意之动”（《明儒学案》卷十《姚江学案》）的基本命题，把它移用于戏曲。王守仁认为人欲不可一概而论，它有善恶之分。另一方面，他又指出天理并非绝对的善，它也会向对立面转化。他说：“天理者，天然自有之理也。才欲安排如何，便是人欲。”（《明儒学案》卷三二《泰州学案》）汤显祖的老师罗汝芳对天理和人欲的相互关系曾作出更明确的阐述（见本章第二节）。

《庙记》在恪守师训的同时，把它运用到舞台艺术上，进而将抽象的情全部加以肯定，这就是《庙记》第一句所阐明的观点。《庙记》说：“生天生地生鬼生神，极人物之万途，攒古今之千变……恍然如见千秋之人，发梦中之事。”这几句话使人想起与作者同时代的英国剧作家莎士比亚，在《哈姆雷特》第三幕第二场借主角之口所表达的想法：“从戏剧产生之始以至今日，它过去和现在的目标，可以说都是为现实高悬明镜，反映道德的实际而鄙弃它的假象，为时代的演变和风尚描画出它的形貌和动止。”汤显祖说戏曲是大千世界的忠实再现，从古代、现在以至梦幻，从神灵英杰到凡夫俗子，怪怪奇奇，应该无所不包。无论忠奸贵贱、美丑善恶，一切人生万象都要在忠于现实的艺术明镜中得到反映。在现实社会中情有善恶之分，在戏曲舞台上却不妨一视同仁地给以细致准确的艺术表现。善恶不是把剧作家的主观意愿直接向观众表白，而是让观众从艺术形象所反映的现实本身做出自己的判断。舞台上的人物既可以有善有恶，也可以有比较复杂的善恶参半或引起争议的人物，他们又善又恶、可憎可鄙而不妨令人悲悯或同情。汤显祖《紫钗记》的李十郎、《南柯记》

的淳于棼和《邯郸记》的卢生都不是非善即恶、非恶即善的简单化人物，同时却带有明显的倾向性。将情和艺术，而不是将理和道德思想倾向置于优先地位，是为了有利于人物的个性化和形象化，而不是置理和道德思想倾向于不顾。善和恶的区分不是先人为主的抽象式灌输，不在于演出之初，而是随着剧情发展逐渐云消雾散，大白于观众而前，它是整个舞台表演艺术所形成的自然结果，因此无论美丑善恶都应该同样得到艺术家的精心处理。就这一点而论，社会上的人有善恶之分，但从舞台艺术的角度来看却可以是无差别的。

《庙记》揭示导演、表演舞台艺术的宗旨是“人情之大窦”，“名教之至乐”。不是以礼制约束感情，而是肯定情欲，让它得到正常的宣泄。“名教”为宾，“至乐”为主。《庙记》标榜戏曲可以“使天下之人无故而喜，无故而悲”，可以使聋、哑、盲、跛者恢复残缺的生理器官功能。它甚至说：“然则斯道也……老者以此终，少者以此长。外户可以不闭，嗜欲可以少营。人有此声，家有此道，疾疫不作，天下和平。”大同世界可以通过戏曲演出而达到。没有人把戏曲的作用说得这样神奇，然而正人君子不能指斥这些话是异端邪说。它源于《乐书》：“乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也。暴民不作，诸侯宾服，兵革不试，五刑不用，百姓无患，天子不怒，如此则乐达矣。合父子之亲，明长幼之序，以敬四海之内。天子如此，则礼行矣。”（卷一一）《乐书》合礼乐为一，夸大乐的功能，意在宣扬“礼”的优越性。汤显祖则对它作了批判的改造，摒弃礼而独尊主情的戏曲。《庙记》说：“可以合君臣之节，可以浹父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愦之疾，可以浑庸鄙之好。”它和《乐记》的微妙区别在于《乐记》要求乐受礼的制约，将其纳人宗法制的轨道，《庙记》则以为戏曲本身具有自己的特点，它的教育作用受艺术本身的规律制约。汤

显祖并不因主情而否定戏曲的社会功能，而是认为社会功能应是以艺术娱乐人、感动人而自然达到的效果。戏曲的教育作用和哲学、政治、伦理道德所起的教育作用不同。汤显祖强调戏曲通过它的艺术手段，由娱乐人、感动人而达到潜移默化的作用。《庙记》表面上好像在宣扬戏曲万能，实质上这些话只是对轻视戏曲的社会偏见的反激。

《庙记》提出的戏曲表演、导演艺术的思想理论基础大体说来如上所述。

从来的曲话作者和研究者都着重指出杂剧和传奇的区别，仿佛两者各不相干，而批评鉴赏又都着眼于格律和声韵。其实就戏曲文学的艺术形式而论，格律和声韵也只是问题的局部，并不是它的整体。作为舞台艺术的戏曲特征几乎都被与汤显祖同时代的作家所忽视，极少有关的论述流传到今天。《庙记》说："初止弄参鹘，后稍为末泥三姑旦等杂剧传奇。长者折至半百，短者折才四耳。"它把杂剧和传奇作为统一的戏曲舞台艺术加以考察，而对别人已经予以足够重视的格律和声韵则一字不提。这不是说汤显祖反对格律，不顾声韵，而是因为这些都是戏曲的基本要求和基础知识。他要着重研究的不是这些，而是人们所忽视的杂剧和传奇所共有的表演和导演艺术。《庙记》只是一篇短文，不可能对表演和导演艺术进行全面的论述。它不提传统的基本功训练和其他程式化的专业传授，因为这些问题很重要，很多人都认识到了，它们在戏曲界不会引起争论，可以略而不提。它着重论述的是常被专家们所忽略的两个方面，我们不妨简单地概括为戏德和戏道。

古代社会轻视倡优，列为贱民之一。充实人们精神生活，美化人的灵魂的崇高事业被看作而临绝路时的糊口之计。正是由于社会的歧视、迫害和腐蚀，旧艺人中间也不免出现一些腐化堕落现象。《庙记》要求演员对待艺术如同宗教信徒对待宗教那样

虔诚："一汝神，端而虚"；"绝父母骨肉之累，忘寝与食。少者守精魂以修容，长者食恬淡以修声"。舞台艺术极其严肃认真，必须全心全意为它献身。不失简朴的生活作风，力戒放纵声色，才能维护美好的形貌和优美的声调。这就是戏德，它和前面论述的戏剧的崇高作用有密切关系。

戏道，即表演和导演理论，是《庙记》论述尤详的部分。就话剧而论，剧本、剧本的思想和主题的分析、它的形象系统、剧本解剖等构成了现代导演学的基本环节。古代戏曲文字艰深，不易理解，题材又多半来自传说，不同的时代背景、典章制度、人情风俗等使情况更复杂。如果演员对这一切似懂非懂，含混不清，眉目表情、身段动作就无法和唱词谐和，不能声情相生，水乳交融。只是机械地向著名演员学习一字一句的唱腔和身段，不管怎样逼真，也只是形似，最好的赝品无论如何总是缺乏生气，戏曲大师和经验丰富的凡庸之辈往往在这一点上见出高低。所以《庙记》论戏道，要求演员"择良师妙侣，博解其词，而通领其意"，这一点和现代导演学不谋而合，无论对当时和现在的戏曲界都是切中要害的金玉良言。做不到这一点，一切艺术和技巧都是枉费心机。对曲文"通领其意"之后，《庙记》又提出另一原则："动则观天地人鬼世器之变，静则思之"；"为旦者常自作女想，为男者常欲如其人"。这就是说，唱腔、身段等程式为次，向社会生活学习为第一。为次不是不重要，它们必须和社会生活的真实体验相结合。大约在汤显祖这篇文章之后三十多年，侯方域写了《马伶传》。它记载了有关古代戏曲表、导、演艺术的一则生动故事。南京的兴化班和华林班在同一时间、同一地点演出《鸣凤记》，唱到《二相争朝》时，华林班饰演严嵩的李伶几乎把所有观众都吸引过去了，兴化班台前则冷冷清清，饰演严嵩的马伶无法终场，狼狈退出。他投入被称为当代严嵩的奸相顾秉谦府中当了三年仆役，刻意模拟他的声音笑貌。学成之后，他要求和李伶

再唱一遍对台戏，节目照旧，马伶终于一举压倒他的对手。这个故事可以作为《庙记》这段话的注脚。

《庙记》和《马伶传》都使我们想起十九世纪奠基于意大利萨尔维尼，而集大成于俄罗斯斯坦尼斯拉夫斯基的体验派艺术体系。按照斯氏本人的说法，它的特点是创作（指演出）完全建立在情感和体验过程之上，力求用从事创造的演员的内心情感直接影响观众。

这个流派的精髓在于，"每一次演出和每一次重演时都要去感受它的情感"[①]，即演员要去体验角色。和体验派对立的是表现派，它以法国名演员科克兰为代表。他主张在竭尽全力、异常逼真地表现情感的同时，应当始终保持冷静和清醒。简单地说，体验派要求演员进入角色，而表现派则不然，它重视的是程式化的舞台艺术技巧。古和今、中和外机械地进行对比，然后仓促做出结论，这种手法并不可取。必须注意，欧洲十九世纪以来表现派和体验派的区分仅就话剧而论，《庙记》所涉及的却是中国的古代戏曲艺术。以程式化为特点的戏曲艺术自然近于表现派，而和体验派异趣。《庙记》有些话近似强调演员进入角色，而很少谈到程式化。因为程式化已经在戏曲界理所当然地受到重视，而进入角色则很少有人注意。这是对症下药，不是厚彼薄此。一切艺术都有自己的程式，程式来自前人的经验积累，体验则来自生活。艺术和生活的关系只是直接间接之分，不可能彼此绝缘。艺术程式发展到一定阶段之后，或者程式被强调到一定程度之后，它就难免成为艺术的桎梏，这时要求直接面向生活的艺术革新主张就会应运而生了。汤显祖表、导、演艺术的主旨指出程式化的戏曲艺术若要进一步提高，非直接向生活学习

① 详见郑雪来译《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集·体验艺术》，郑雪来译，中国电影出版社 1981 年版，第 517 页。

不可。

《庙记》认为戏曲艺术的极致在于“有闻而无声，目击而道存。使舞蹈者不知情之所自来，赏叹者不知神之所自止。若观幻人者之欲杀偃师而奏《咸池》者之无怠也。若然者，乃可为清源祖师之弟子，进乎道矣”。作者下笔时，萦绕在他思想上的可能是《庄子·养生主》中的著名寓言庖丁解牛。毋须借助于任何官能感觉而得心应手，神乎其技，由熟练技巧臻于化境。它既是演员进入角色所能到达的最高境界，同时又是程式化的顶峰。不是殊途同归，而是两者互相补充，各为对方所必需。演员不可能、也不应该完全绝对地进入角色，进入角色后，他的表情和动作必须和完美的程式相结合。或者从另一角度来看，完美的万千程式的综合，必须忠于生活和现实，深深地进入角色，才能达到表现艺术的最高成就，进入角色和程式化的巧妙结合。这就是汤显祖表、导演艺术理论，也即戏道的要旨。

《宜黄县戏神清源师庙记》无愧为中国戏曲表、导演艺术的奠基之作，今天的戏曲艺术工作者在批判地继承古代优秀文化遗产的基础上，仍然可以从中得到有益的启发。

第十一章　话本短篇小说的编纂和拟话本的繁荣发展

第一节　话本、拟话本的界说及流变

作为古代短篇小说的一个新样式，拟话本繁荣于晚明。它同长篇章回小说一样，在话本的影响下出现，并经历了由文人对宋元旧篇的改编，到文人个人拟作的进程。作为名词，“拟话本”的内涵是清楚的。讨论拟话本，首先要解决何为话本？只有解决了这个问题，才能揭示从话本到拟话本演变的实质。

鲁迅对话本作了这样的界定：“说话之事，虽在说话人各运匠心，随时生发，而仍有底本以作凭依，是为‘话本’。”[①]对这个至今仍有不少人沿用的说法，应该加以更正。绿天馆主人《古今小说叙》云：“按南宋供奉局，有说话人，如今说书之流。其文必通俗，其作者莫可考。泥马倦勤，以太上享天下之养。仁寿清暇，喜阅话本，命内珰日进一帙。当意，则以金钱厚酬。于是内珰辈广求先代奇迹及闾里新闻，倩人敷演进御，以怡天颜。然一览辄置，卒多浮沉内庭，其传布民间者，什不一二耳。”冯梦龙“三言”《喻世明言》初版时题为《古今小说》，“古”指宋元以来的旧话本。

① 鲁迅：《中国小说史略》，人民文学出版社1973年版，第90页。

以上材料表明，话本供人阅读，而不是供说话人使用。供人阅读用的写本之所以被称为话本，是因为所载故事多半先以说话的形式口头流传，然后由某一文人写定。因此，说话人的口头故事称为说话，话本则是世代相传，在数年流传中得到锤炼形成的说话写本。相沿旧习，仍可称为话本。如同学戏一样，说话这一民间艺术在说话人师徒之间口口相传，不需要什么底本。甚至，说话人与唱戏的一样可能都没有文化，不识字。说话艺人可以是文盲，或是文化水平很低、没有什么社会地位的人，但话本的写者则不会是文盲，不过他们的文化水平不会太高，社会地位也比较低微，好歹可以算是文人，否则不会让"内珰辈"请来"敷演进御"。

除了相信话本是说话人的底本，信从《中国小说史略》的人们还有一个误会，以为话本就只是散文，没有诗词韵语；有诗词韵语，就变成拟话本。这恰恰同事实相反。其实最早为说话艺术提供详细记载的文献资料《醉翁谈录》，在甲集卷一《小说开辟》中就直截了当地指出："吐谈万卷曲和诗。"《水浒传》第五十一回对白秀英说书的描写为此提供了具体印证：

> 锣声响处，那白秀英早上戏台，参拜四方，拈起锣棒，如撒豆般点动，拍下一声界方，念了四句七言诗，便说道："今日秀英招牌上明写着，这场话本是一段风流蕴藉的格范，唤做豫章城双渐赶苏卿。"说了开话又唱，唱了又说……

小说对白秀英说话的赞词则说："歌喉婉转，声如枝上莺啼；舞态蹁跹，影似花间凤转……"只差那时没有录像和录音，小说对白秀英说书的描写已经足够清楚了。然而，囿于旧说，叶德均

却毫无根据地认为白秀英的演唱不是说话，而是诸宫调。[1] 其实，《水浒传》的上述描写同明人的其他记载完全吻合。《水浒传》天都外臣《叙》说："予犹及见《灯花婆婆》数则，极其蒜酪。"《初刻拍案惊奇·凡例》解释说："小说中诗词之类，谓之蒜酪。"

因为有诗词韵文的插唱，因此话本又称词话。话本和词话没有什么本质的区别，《古今小说》卷一《蒋兴哥重会珍珠衫》说："看官，则今日听我说《珍珠衫》这套词话。"这里忠实地保留了词话与话本是同一类艺术形式的确凿证据。其他如《史弘肇龙虎风云会》的入话引了九首诗词，《蒋淑真刎颈鸳鸯会》有商调[醋葫芦]小令十首、《崔待诏生死冤家》的入话有十一首诗词，《一窟鬼癞道人除怪》的入话有十五首词，《苏知县罗衫再合》的入话单是[西江月]就有六首。以上各篇话本作为入话所引的诗词韵文，冯梦龙都没有加以删削，保留了原作的本来面貌。

话本成为文人模拟的对象，于是有了拟话本。拟话本兴起较迟，一般说不会早在宋元之际就出现。比起话本的写录者，拟话本的作者具有更高的文化水平和相当的社会地位。明代话本小说集以"三言"、"二拍"和《型世言》为代表。"三言"一百二十篇中除宋元旧篇十八篇外，在百来篇作品中有不少可以归为拟话本，但多是对文言小说的改写或对流传故事的改编，可以坐实为冯梦龙个人创作的只有《通言》中的《老门生三世报恩》一篇。"二拍"与《型世言》则是典型的文人拟话本集，只有少量来自对前人作品的改编。它们与"三言"的成书情况各不相同，艺术成就也有高下之分。

介于话本和拟话本之间，还有一类近年通常被人称之为中篇传奇小说的作品。它们集中出现在嘉靖、万历年间，篇幅长于短篇而短于长篇，以并不艰深的文言文为语体。说它们介于话

---

① 叶德均：《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版，第649页。

本和拟话本之间，是因为在文字上它们既不同于宋元旧篇的粗疏，又不及文人拟话本圆熟；在题材上它们以才子佳人的故事为主，诗词的大量穿插，则是与话本关系的明证[①]；就渊源而论，它们是宋元话本的支流——才子佳人小说《娇红记》在明代的演化（但这篇小说已经过明人改写），而与唐人传奇异趣，不能因为其中有许多作品将《莺莺传》和《娇红记》并提，就把它们归于传奇。正如这类作品的形式介于话本和拟话本之间一样，它们的作者大概也介乎民间艺人和文人之间，文化水平高于民间艺人而低于娴习科举制艺的文人。崇祯年间，出现了中篇章回小说。一类从头到尾讲述一个故事，题材主要是讲史、志人和神魔。讲史的如署钟惺编辑、冯梦龙鉴定的总名《帝王御世志传》的《盘古至唐虞传》（二卷七回）、《有夏志传》（四卷十九回）、《有商志传》（四卷十二回）。志人的如于华玉编撰的《岳武穆尽忠报国传》（七卷二十八回）。神魔的如《西游补》（十六回）。这类作品承早期小说同类题材而来，篇幅则大减，《西游补》成就稍高。另一类在五至一二十回之间，全书共一个题目，内中则是几个独立的故事，实际上相当于一个短篇小说集。这类小说在题材上并没有多少突破，恋情一类上继嘉靖、万历年间的艳情小说，如《鼓掌绝尘》（共四十回，分四集，每篇各十回）的风集和雪集，它们也描绘世

---

① 它们都杂有大量的诗、词、曲、文。即以《龙会兰池》为例，男女主人公在乱离中的悲欢聚散都和吟诗作赋之类的常见格式无关，而才子佳人式的诗词酬唱在小说中的出现则十分频繁，多达四十首以上，另外还有《祭文》、《送愁文》以及《拜月亭》的赋和记等。根据以上情况不妨做这样的推测：这篇小说对前代名剧《拜月亭》的这些更动都是为了适应话本的特点而出于无名艺人之手；众多的诗词并不优美，却为话本演唱所必需。不仅这一篇，其他小说也以诗词或曲的穿插而有别于后世小说，《钟情丽集》多达七十余首，《李生六一天缘》甚至多达百首。如果说这是作者卖弄才学，其中却找不出一首像样的作品，这一点和《金瓶梅词话》相似。把这些作品放在一起，它们和《金瓶梅》都有那么多诗词穿插，就不显得特殊了。

情，如同一书的花集和月集。至于描写变态的性关系，如《弁而钗》（共二十回，分四集，各五回）和《宜春香质》（共二十回，分四集，各五回），则是晚明色情小说的恶劣发展。晚明迷信之风盛行，上至王公贵族，下至子民百姓，无不浸润其中，所以也有以神仙道化为题材的，如邓志谟的《咒枣记》（共十四回）、《飞剑记》（共十三回）。

长期流传的短篇话本至晚明才汇辑成编，得力于书贾迎合大众文化的流行趋势，去搜集、整理和出版，并从商业经济利益出发大力推行。《京本通俗小说》、《清平山堂话本》、《熊龙峰四种小说》全由书贾汇辑出版。同时，一些文人致力于通俗文学，加人了话本小说的传播，对宋元明三代话本进行改编写定。冯梦龙改编纂辑了“三言”，同时他又是出版商，这是最典型的例子。最后，才是文人模拟创作拟话本。以“二拍”为代表的诸多拟话本小说集之出现，标志着话本短篇小说的发展进人了一个新时期。我们把主要由书贾汇辑出版的话本小说和由文人改编汇辑的短篇小说归人话本，因为它们的著作权不属于某一个人，它们的成编情况也不同于拟话本。

第二节　冯梦龙和“三言”的编纂

冯梦龙编纂的“三言”是大型话本小说集。上文说过，其中虽然有不少可以归为拟话本，但能够坐实完全由冯梦龙创作的只有《老门生三世报恩》一篇。所以，就“三言”的多数而言，它是集体创作经文人改编写定的话本小说集；但是就这一篇而言，又不妨看作文人拟话本的开始。

冯梦龙（1574—1646），字犹龙，一字子犹，别署墨憨斋主人，苏州（长洲）人。称他为大文学家，或许有人会不以为然。就他本人的作品而论，的确是没有一种可以当之无愧地居于第一流。

但他编印的短篇小说集“三言”、民歌集《挂枝儿》和《山歌》，以及小曲集《太霞新奏》，都是晚明通俗文学总集。如果没有他的热心收集和整理，其中至少有一部分不见得能流传到现在。他改编的《三遂平妖传》按照原本加以补足，《新列国志》则比余邵鱼的本子有显著提高。冯梦龙收集整理晚明通俗文学的卓越贡献是不可磨灭的。

冯梦龙出生于明末，虽比汤显祖只迟了二十四年，情况却已大异。在汤显祖时代，类似西方文艺复兴的社会思潮和文学倾向，带着士大夫的烙印，正在曲折地向前发展；到了冯梦龙时代，中国社会内部的商业经济进一步畸形发展，以他的故乡苏州最为突出。由于不能摆脱沉重的宗法社会的因袭负担，商业经济没有走上意大利佛罗伦萨或西欧其他近代城市的发展道路。从它积极的一面说，民主精神和个性解放远远不到成熟的程度，从它消极的一面说，却足以使人不无理由为城市的靡丽淫侈之风感到不安。在汤显祖和他同辈文人身上表现的古代士大夫的深刻烙印，在冯梦龙身上表现为走向市井和俚俗的明显趋势。同市井和俚俗相连的不是一般的劳动群众，而多是地位低微的游手好闲的寄生阶层，带有帮闲、游民或浪子的性质，正如冯梦龙的诗文作品中真挚感人的男女恋情同嫖娼、卖淫和男性的同性恋缠夹在一起一样。

在冯梦龙之前，已经有一些卷帙浩繁的文学典籍，从编纂、选注、刻印到发行都由文人一手完成，如张凤翼的《文选纂注》，梅鼎祚的历代作品选《文纪》、《八代诗乘》、《古乐苑》、《书记洞诠》和臧懋循的《古诗所》、《诗所》以及《元曲选》，他们因此而具有文人兼出版家的身份。冯梦龙编纂的“三言”、《三遂平妖传》、《新列国志》、《改刻传奇定本》、《情史类略》、《挂枝儿》、《山歌》、《麟经指月》、《古今谭概》、《马吊牌经》、《太平广记钞》、《智囊》、《纲鉴统一》等，都是畅销的通俗文学、娱乐读物以及科举应试的

参考书。其中有的是为别的书坊编写，如《太平广记钞》由沈飞仲刻，《智囊》是应嘉兴蒋之翘之请而编辑，《麟经指月》、《春秋衡库》和《智囊补》则由吴江张我城刻，冯梦龙的工作相当于专业撰稿人。其他署名墨憨斋版本的多数书籍则由他本人经营，它们的品种和版片（印刷页）的数量超过以前张凤翼、梅鼎祚和臧懋循的总和而有余。冯梦龙可以毫不夸张地被称为古代首屈一指的通俗读物编辑出版家和传播者。

冯梦龙为科举耗尽心血，尽管如此，他在科举试中并未得手。迟到崇祯三年（1630）他五十七岁才取得贡生资格。当他在科举道路上困顿受阻时，比他年轻的学友钱谦益（1610）、陈仁锡（1622）、文震孟（1632）先后以一甲进士及第。《老门生三世报恩》这个"三言"中惟一可以确认为冯梦龙创作的短篇小说，以无法实现的老年人进士及第的梦想，吐露了他绝望的悲鸣。他在取得贡生资格后被任命为丹徒教谕，一个县级的文教长官。崇祯七年（1634）他六十一岁时出任福建山区的寿宁知县，四年之后解职还乡，在那里完成了《寿宁待志》和《万事足》传奇。

崇祯十七年（1644）李自成起义军攻破北京，皇帝朱由检被迫自杀。对冯梦龙来说，这一方面极大地激发了他的爱国心，另一方面又由此暴露了他对政治形势缺乏认识的书生气。他在危急关头编辑出版了《甲申纪事》十三卷，又以草莽之臣的身份，向腐化的南明小朝廷上奏《钱法议》，梦想有一天明朝得以中兴。他同当时不明大势的许多臣僚一样，以为总兵吴三桂大开山海关城门引进清朝大军，是"人人共快，万姓欢呼"（《中兴伟略引》）的历史转折点。在南京城破前夕，清兵未及进住的那一天，福王已经仓皇逃走，从监狱中获释的所谓崇祯太子扮演了"新主登极"的一幕闹剧，不到二十四小时就匆匆收场，冯梦龙竟然闻讯而感到鼓舞。他在甲申事件的次年，以七十二岁高龄从苏州、吴江经湖州、杭州到浙江台州。很明显他是追随唐王南奔的足迹

而行，只是由于形势恶化，才中途返乡。

"三言"的编纂是冯梦龙对古代白话短篇小说的重大贡献。这是《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》三部话本小说集的总称，每部四十篇，共一百二十篇。上引绿天馆主人《古今小说叙》对它性质的说明，表明"三言"是长期流传的说话的改订和汇集。从《京本通俗小说》和《清平山堂话本》与它对应的一些小说中，我们可以约略窥见话本小说演变的一些情况。

《京本通俗小说》编者不详，出版年代亦不详。最早见于缪荃孙《烟画东堂小品》(1920)。它包括七篇残存话本：《碾玉观音》、《菩萨蛮》、《西山一窟鬼》、《志诚张主管》、《拗相公》、《错斩崔宁》、《冯玉梅团圆》(以上依次自卷十至卷一六)。这七篇话本同时见于"三言"。由于缪氏没有切实交代，以及别的一些原因，引起人们怀疑。怀疑否定者以 1965 年马幼垣、马泰来兄弟的《京本通俗小说各篇的年代及其真伪问题》①及苏兴的《京本通俗小说辨疑》②两篇文章的辩驳最为有力。

马氏论文结论云："《京本通俗小说》只是一部伪书，所收的诸本全是从冯梦龙所编《警世通言》和《醒世恒言》抽选出来，略略改动某些词句，企图使读者以为是前所未有的早期宋人话本集。"仅以《京本通俗小说》的《志诚张主管》来论，这故事又见《警世通言》卷一六《小夫人金钱赠年少》。《金瓶梅》第一、二、一百回明显受到《志诚张主管》的影响。就两者的艺术性而论，《金瓶梅》的对应部分显然有所不及。《警世通言》"豫章无碍居士"《叙》作于"天启甲子(1624)"，而《金瓶梅》在万历四十五年(1617)已有东吴弄珠客序本。从这条事实来看，可以肯定《志诚张主管》不来自《警世通言》。如果它的现存版本不是最早的同

① 详见(台北)《清华学报》新五卷，1965 年第一期。

② 详见《文物》1978 年第 3 期。

一故事的原始版本，那么它必定另有依据。马氏论文所说《京本通俗小说》"所收的话本全是从冯梦龙编著的《警世通言》和《醒世恒言》抽选出来"能否成立，还有待于进一步论证。

《清平山堂话本》是一部残存的话本小说集，编者不详。清平山堂是明代嘉靖年间钱塘洪楩的书坊名。其中有十五篇藏于日本内阁文库，1929 年北京古今小品书籍印行会据其胶片影印出版。因其版心刻有"清平山堂"字样，故取以为名。1933 年，马廉在宁波发现版心同样刻有"清平山堂"字样的话本小说十二篇，为天一阁旧藏本，与日本内阁文库所藏不相重复。其后阿英又发现残本两种。三次发现所得共为二十九篇，包括宋元明三代的话本。这些话本风格质朴，结构松散，说不上有多少艺术技巧。语体以白话为主，间或杂有文言，错别字多，其中诗文皆极俚俗。也正由于上述缺陷，它保存了较多的话本的原始风貌。其中一些作品被文人整理润饰后，原始风貌丧失了。以《刎颈鸳鸯会》为例，这篇小说《警世通言》卷三八题为《蒋淑真刎颈鸳鸯会》。据《中国话本大系》本，冯梦龙对它的改动有种种情况：一、改正音近而误，令人难解的字词，如"只要串杖新鲜"，冯本改"串杖"做"穿着"。二、将夹杂于小说中的文言语句改为白话文，使语体纯净流畅，如二郎死后，"家人咸视（蒋淑真）为敝帚也"，冯本改做"都不理他了"。三、作一些移动，以使行文紧凑，如张二官杀蒋淑真后，"则见刀过处：'一对人头落地，两腔鲜血冲天。'"小说结尾处又有："正所谓：'当时不解恩成怨，今日方知色是空。'"冯本加"正是"二字，将这两句移至"一对人头"句之后。经过上述改动，小说的确比《清平山堂话本》中的要好一些。又如《戒指儿记》，《古今小说》卷四题为《闲云庵阮三偿冤债》，将话本入话八句诗第二句"不怨干戈不怨天"改为"莫怨他人莫怨天"，删改下面六句为两句："但愿向平婚嫁早，安然无事度余年。"此后续上一段话："这四句，奉劝做人家的，早些毕了儿女之债。常

言道：'男大须婚，女大须嫁，不婚不嫁，弄出丑吒。'"这两例删改减少了说话的韵文成分。凌濛初的"二拍"使用《清平山堂话本》中的素材，同样进行了类似的改动。

"三言"一百二十篇作品中约有宋元旧篇十八篇，从文中官衔、地名以及一些明显带有时代特点的词汇，如"胡元"、"国朝"，以及作品明白点出为明代作品的有四十余篇（有的可能只表明经过后人编纂修改），难以确定时代的大约不到六十篇。可以定为宋元旧篇的作品，题目见于罗烨《醉翁谈录》甲集卷一的计有九种：《张古老种瓜娶文女》（《明言》卷三三）、《宋四公大闹禁魂张》（同上书卷三六）、《钱舍人题诗燕子楼》（《通言》卷十）、《三现身包龙图断案》（同上书卷一三）、《宿香亭张浩遇莺莺》（同上书卷二九）、《金明池吴清逢爱爱》（同上书卷三〇）、《万秀娘仇报山亭儿》（同上书卷三七）、《勘皮靴单证二郎神》（《恒言》卷一三）、《郑节使立功神臂弓》（同上书卷三一）。它们在《醉翁谈录》中的原名依次为：《种叟神记》、《赵正激恼京师》、《燕子楼》、《三现身》、《牡丹记》、《爱爱词》、《十条龙》（又名《陶铁僧》）、《圣手二郎》、《红白蜘蛛》。《明言》卷三五《简帖僧巧骗皇甫妻》，即钱曾《也是园书目》列为宋人诸本的《简帖和尚》。同书卷三〇《闹阴司司马貌断狱》，原是元至治新刊《三国志》平话的入话。以上诸篇是宋元旧本无疑。从总体看，"三言"是大型话本的汇集。

"三言"中的拟话本，能够坐实完全是冯梦龙个人创作的只有《通言》中的《老门生三世报恩》一篇。这是作者头脑中现实和幻想的结合。回前有入话，文字也处处以话本为模式，可说是一篇典型的文人拟话本。这篇小说确切的创作年代不得而知，《警世通言》序署"天启四年甲子（1624）"。小说写到老门生五十七岁中举，六十一岁成进士，而那时冯梦龙只有五十一岁。老门生中举和冯氏为贡生都在五十七岁，只能是巧合。常见的拟话本之产生一般应经过三个阶段：文人创作→说话艺人在说话过程

中加工提高→再由文人改编写定,但具体的事例已不可考。看来《老门生三世报恩》不大可能是经过长久的流传才编入《通言》的。这是"三言"中拟话本一种少见的情况。这同冯梦龙兼有这篇小说的作者和编者双重身份有关。

《警世通言·杜十娘怒沉百宝箱》提供了拟话本的另一个类型:文人对文言小说的改编。《杜十娘怒沉百宝箱》其实是宋楙澄(1569—1619)创作的文言小说《负情侬传》的白话改写(见《九籥集》卷五)。《通言》刊于天启四年(1624),而话本入话提到万历帝在位四十八年(1573—1620),可见话本的改编必在1621—1624年之间。鉴于从改编到《警世通言》出版的时间较短,和《老门生三世报恩》一样,《负情侬传》不大可能在入选之前有一个在说话艺人间流传提高的过程,出于冯梦龙改编的可能较大。因果报应的结尾和他在《老门生三世报恩》中流露的思想也很接近。《负情侬传》"宋幼清曰"一段赞词叙事曲折,摇曳生姿,给人以有余不尽之感。从艺术上看,白话改编本未免弄巧成拙。但改编本新增人物柳遇春既和纨袴子弟李甲、孙富作对照,又使情节得以更好地开展,是改编本的得意之笔。总之,除结尾和一些片断外,拟话本比文言小说生动,改编基本是成功的。事实如果这样,《杜十娘》不妨称作文人改编前代文言小说的典型。《杜十娘》把《负情侬传》由文言改写成白话,然后又仿效话本的款式加上一段入话。除了拟话本,这样的小说还能有什么更恰当的归属呢?由于绝大部分都是直译或意译,改编者有别于一般的作者。《明言》中的《沈小霞相会出师表》情形与此相近,作品原见冯梦龙《情史》和《智囊补》。从不止一次的改写,可以看出冯梦龙对这篇作品的喜爱。江盈科的《沈小霞妾》(见《明十六种小传》卷三)是它的原本。《沈小霞相会出师表》卷首[鹧鸪天]带有自叙的性质:"休解绶,慢投簪,从来日月岂常阴。"冯梦龙在《明言》付刊时还是一个老童生,谈不上"解绶"、"投簪",它的最后一

次改编分明出于某一位失意官僚之手。

《明言》中的《蒋兴哥重会珍珠衫》为拟话本提供了第三种类型：文人对坊间旧刻故事的新编。宋楙澄的《九籥集》卷二《珠衫》是《蒋兴哥重会珍珠衫》的前身，而此篇又从他的族侄宋存标的《情种》卷四迻录。宋存标原作总评有"居士曰"，又说这是新《珠衫》，坊间有旧刻。宋楙澄将居士改为废人，詹詹外史（即冯梦龙）评辑的《情史类略》卷一六《珍珠衫》又将废人改为九籥生。可见这篇小说在人选《明言》前已经过宋楙澄和冯梦龙的校改，在此之前宋存标又参校了坊间旧刻。这就是说，在早期常见的拟话本成篇的三个阶段中的第一个阶段之前，这个故事已经历过或长或短的一个流传过程了。《明言》将它由文言改写为白话，是由旧刻改为新《珠衫》之后的又一次刷新。

明显地保留了原作所受史传写法的影响，也是上面两类拟话本的特征。明代话本如果不是大部分，至少也有相当一部分写的是真人真事，或者作者主观上误认为是真人真事。以一个主角为本位的短篇小说，如《杜十娘怒沉百宝箱》所依据的《负情侬传》，宋楙澄就把它和友人的传记一起列入《九籥集》第五卷，而不列人第十卷《稗》。至此我们可以更清楚地了解白话小说创作中的一些真实情况。如《情史》卷一六《珍珠衫》写到"小说有《珍珠衫记》，姓名俱未的"，"惜不得真姓名"云云，都不是没有姓名，而是作为真人真事的传记，作家有意回避了，编者嫌它失真（未的）。不了解这一点，以为连主角姓名都没有而断言它不是拟话本，未免差以毫厘，失之千里。《沈小霞相会出师表》甚至连偶一提到的兵部尚书许论的任期，也和《明史·七卿年表》吻合。

"三言"中的短篇白话小说至少有三分之一是明代流行的话本。但除了文中官衔、地名以及一些明显带有时代特点的词汇，以及作品明白点出是明代作品这样一些痕迹，它们的作者是谁，在什么时间、地点和什么样的情况下编成，没有留下任何记载，

这一切都成为不解之谜。即令是《老门生三世报恩》，除了从其中的主角鲜于同“五十七岁登科，六十一岁登甲，历仕二十三年，腰金衣紫，赐恩三代”，登科前潦倒失意等情况，可以推知是冯梦龙自己身世的写照，而登科后富贵尊荣，三世报恩，则是他痴心妄想的产物，我们对他写作这篇话本的其他情况仍然一无所知。

从小说中的角色看，全部“三言”中以工商业者、手艺人为主角的作品大约有四分之一。他们包括商人、机户、染坊主人、酒店老板、窑户、船主、渔夫、花农、瓜农、裱画匠、木匠等。如果除开以历史人物（包括文人）为主角的将近三十篇作品，再除开鬼怪和由笔记小说改编的一些作品，以工商业者、手艺人为主角的作品在全书中所占的分量就更加可观了。在四十四篇明代作品中，这类作品的比重达到三分之一。唐宋传奇可以说都是历史人物和士大夫、才子佳人的故事。金元杂剧在这方面开始有了改变，但是像《东堂老》、《朱砂旦》那样以商人为主角的作品还是少见。在另一类金元杂剧如《青衫泪》里，人们可以感到商人已经是咄咄逼人的一种社会力量，但是暂时还只得委屈他们做一个配角。

同唐宋传奇、金元杂剧相比，话本可以算得是一种真正的市民文学，市民在其中已不是配角而是主角。这是一个很大的变化。但是我们也要看到在“三言”所收的话本中，描写传统的才子佳人和文人、官僚、地主的作品甚至还更多一些，作品中所反映的市民思想意识是零星的不成体系的，常常为正统思想所淹没，这是由当时的社会条件决定的。商业经济在明末虽然有了较大的发展，但远不是如一些人所认为的那样，达到了资本主义萌芽的地步。

在古代，商人长期被看作四民之末，甚至受到歧视。在《卖油郎独占花魁》中，油贩秦重却意识到“我做生意的，清清白白之人”。在花魁王美娘看来，“市井之辈”虽然还是比不上“衣冠子

弟”，但是她也承认他是个“做经纪本分人儿”，最后还是嫁了他，而且成婚之后依旧靠做生意吃饭。《情史》中有一则《玉堂春》，说王生“父为显宦致政归，生留部下，支领给赐”。《通言》中的《玉堂春落难逢夫》则把事情写成王生的父亲官为尚书，积累下的俸银三万两都放债出去了，留下王生去讨账。《通言》这一情节虽然不及《情史》合理，但它在无意间暴露了放债之类的商业习气在当时是如何流行。《恒言》中的《徐老仆义愤成家》赞扬徐老仆经商致富的一首诗说：

富贵本无根，尽从勤里得。
请观懒惰者，面带饥寒色。

这是我国古代文学中替商人作辩护的最早的几篇作品之一。它说明经商发财同贵族地主多数出于沿袭、继承的情况不同，以一个干干净净的“勤”字掩盖了垄断投机、巧取豪夺的真相，公开宣扬这是天经地义的真理。于是另一方面，广大群众的贫穷苦难，也自然被说成是“懒惰”之过，咎由自取，连同情也是多余的了。这个思想以《恒言》的《施润泽滩阙遇友》发挥得最为露骨。如果说入话中所引裴度、窦禹钧的两个故事，是以所谓阴功来解释官僚地主怎样才能享受富贵寿考，那么这篇作品的正文却是以同样的所谓阴功来解释工商业者怎样发财致富的神话。苏州盛泽镇的一个小机户施润泽，原本过着“妻络夫织”的日子，只因为拾金不昧、不杀生，不仅免除了两次死亡之祸，而且终于家业兴旺，“冠于一镇”。作品特别生动地写出了一个开点心铺子的老汉，辛辛苦苦积下八锭银子以做送终之用。不料有一天晚上梦见枕边走出八个小厮，向老汉告别要到旺处去。第二天，这八锭银子就连同另外两千余金都变成藏金被施润泽发掘。施润泽发善心，把两锭银子暗暗做在馒头里送还给他。老汉却把馒头送给

施润泽的家人，家人又以馒头到施润泽娘子那里去调换别的点心。“方知银子赶人，挥之不去，命里无时，求之不来。”一切贫富差别都是命定的。

对施润泽发家的过程，作品是这样写的：“一来蚕种拣得好，二来有些时运。凡养的蚕，并无一个绵茧，缫下丝来，细员（圆）匀紧，洁净光莹，再没一根粗节不匀的，每筐蚕，又比别家分外多缫出许多丝来。照常织下的绸，拿上市去，人看时，光彩润泽，都增价竞买，比往常每疋平添钱方（多）银子。因有这些顺溜，几年间，就增上三四张绸机，家中颇饶裕。里中遂取个号儿叫做‘施润泽’。”后来，“依旧省吃俭用，昼夜营运，不上十年，就长有数千金家事。又买了左近一所大房居住。开起三四十张绸机，又讨几房家人小厮，把个家业收拾得十分完美。”这个作品同《徐老仆义愤成家》一样强调工商业者的勤俭致富，但是那个开点心铺子的老汉岂不也是勤俭一生，结果为什么不仅不能致富，反而连那仅有的他日送终之用的几锭银子也不翼而飞被人剥夺了呢？这是难以自圆其说的。勤俭也许可以说明施润泽怎样增上三四张机子，但难以解释他怎样增上三四十张。于是就只得求助于所谓命定和阴功的神话了。命定和阴功终究是渺茫的，在现实世界中应该怎样更切合实际地解释发财致富的原因呢？办法是在勤俭之外，再加上两次发掘藏金共三千余两。这是无可解释的一个解释，依然是个谜。《施润泽滩阙遇友》反映了古代中国市民——工商业者的观点，并为他们圆谎，因而使作品带有浓重的迷信说教，但这并不妨碍作品所表现的这个阶层的性质。

“三言”也很好地表达了市民阶层对恋爱婚姻问题的看法。一百二十篇作品中大约有三十六篇以恋爱婚姻为主题，占明代作品的大半。恋爱婚姻在每一个时代和社会形态中都不是简单的个人问题，它理应受到人们的重视。但是它在话本题材中所占的过分突出的地位，意味着其他重大的社会政治问题没有得

到足够的反映。这是话本小说带有的一个根本性的缺陷。这只能从话本作者以及听众的社会地位得到解释：比上不足、比下有余的社会地位，使他们仿佛可以置身于现实社会生活的各种冲突之外。正因为如此，以恋爱婚姻为主题的话本很少有意识地把它作为社会问题来对待，这是明代话本小说恋爱婚姻主题的大弱点。《明言》卷四《闲云庵阮三偿冤债》说："多少有女儿的人家，只管要拣门择户，扳高嫌低，担（耽）误了婚姻日子。情窦开了，谁熬得住？男子便去偷情闞院，女儿家拿不定定盘星，也要走差了道儿，那时悔之何及！"[①]这段话里有对强调门当户对的婚姻之批判，但是着眼点不高，带有庸俗的市井气。《蒋兴哥重会珍珠衫》中王三巧同蒋兴哥过的所谓恩爱生活是"成双作对，朝欢暮乐，真个行坐不离，梦魂作伴"。但是她的这种感情连一年半载的别离也经受不起，更不必说人生道路上真正严峻的考验了。她同陈商也是"你贪我爱，如胶似漆，胜如夫妇一般"，可是陈商的死并不曾在她心上留下什么创伤。而且并不偶然，当王三巧被休弃，她自杀得救时，母亲劝她道："二十多岁的人，一朵花还没有开足，怎做这没下梢的事？莫说你丈夫还有回心转意的日子，便真个休了，恁般容貌，怕没人要你？少不得别选良姻，图个下半世受用。"这只不过是处于社会底层的人们的实用主义婚姻观罢了。"三言"中许多爱情作品只是强调"少男少女，情色相当"，并不比郎才女貌的才子佳人公式高明。有时恋爱的具体描写同"调光"相混，下流轻薄，趣味低级。因此"三言"中有关男女问题的作品有相当一部分是不配作为爱情看待的，至于具有反礼教精神的作品就更少了。《白玉娘忍苦成夫》着眼于个人命

① 《闲云庵阮三偿冤债》又名《戒指儿记》，收入明嘉靖时刻的《清平山堂话本·雨窗集》。它同《明言》所载只有少数文字出入。本文所引的这几句话却是《雨窗集》所缺，当出于隆庆万历时的增补。

运的狭小圈子，国破家亡被作者置之度外；在《蔡瑞虹忍辱报仇》中，蔡瑞虹最后还是屈服于礼教而自杀；《宋小官团圆破毡笠》把爱情的幸福结局归因于佛法，宣扬迷信；《金玉奴棒打薄情郎》写为了一女不事二夫，金玉奴只得和杀人犯薄情郎重聚；《李秀卿义结黄贞女》中女扮男装的黄贞女不敢嫁给平日的知己，却要另嫁，只是在嫁后才知道他不是别人，思想贫乏，谈不上对礼教的反抗。所有这一切表现都同当时市民阶层的恋爱婚姻观有关，都可以从这个恋爱婚姻观得到解释。

"三言"中以历史人物（包括文人）为题材的小说大约有二十篇，占全书篇目的六分之一。它们的特点是往往不以历史记载为依据，而是从传说出发；不写或少写这些人物的所谓立身大节，而写他们的私生活，总之是无意于写历史小说。就小说这一语词的现代意义而言，这是古典小说的一个进步。例如《赵太祖千里送京娘》、《唐解元一笑姻缘》，只要把主角的姓名一改换，谁也看不出他们同历史人物有关。《沈小霞相会出师表》所叙述的沈鍊直言敢谏受奸臣严嵩陷害的故事，与《明史》卷二〇九沈鍊传的记载相同，可是小说的主要部分，即沈鍊长子沈里（小霞）和他的小妾闻淑女的故事却出于虚构。在这场统治阶级内部的忠奸斗争中，站在沈鍊父子一面的，除闻淑女外，还有贾石、狱卒等小人物。即使在那么黑暗的权奸统治之下，他们所代表的进步力量也是强大的，这就使小说的意义超出了统治阶级内部矛盾的范围。小说把斗争的重担放在受人鄙视的小妾身上，对她作了热烈的歌颂，这又是对当时社会男尊女卑思想的背叛。《刘小官雌雄兄弟》、《李秀卿义结黄贞女》中刘方、李秀卿都以女扮男妆成为小说的主角。以上几篇虽然各自成就不同，它们反对男尊女卑的民主思想却是一致的。

"三言"中公案和宗教鬼神小说大约各占十五篇。公案小说是为了满足市民阶层的好奇心而兴起的。作品对清官的歌颂掩

盖了它们对黑暗社会和腐败吏治的轻微揭露，粉饰过于批判。明代公案小说的艺术技巧也不及《宋四公大闹禁魂张》、《十五贯戏言成巧祸》那样的宋元旧篇。

明中叶以后宗教流行，如嘉靖时的道教、万历时的佛教，腐朽的统治阶级不仅借它们为自我麻醉之用，而且在感到统治地位岌岌可危时，用来使劳动人民的注意力从现实转移到来世，从而消解他们的斗志。宣扬道教神力的《张道陵七试赵升》、《旌阳宫铁树镇妖》虽然传说较早，但它们在明代广泛流行，显然与此有关。

在艺术上，"三言"中的优秀作品如《蒋兴哥重会珍珠衫》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁》、《沈小霞相会出师表》等，以曲折的情节，简洁的心理描写，鲜明的人物形象取胜。

同以往的小说相比，"三言"的心理描写尤为值得称道。由文言《珠衫》改编的话本，仅清新简洁的心理描写，就足以给人耳目一新之感。在西方小说中，人物个性描写一向受到重视，随着现代实验心理学的勃兴，心理描写成为人物塑造的重要手段。在晚明的中国小说中，由于历史上心理描写传统的缺乏，这种技法的运用更引人注目。三巧儿与新安人陈商的相遇，小说写得不落俗套，很大程度上就是由于心理描写的展开：

三巧儿只为信了卖卦先生之语，一心只想丈夫回来，从此时常走向前楼，在帘内东张西望……遇着个俊俏后生……又恰好蒋兴哥平昔穿着相像。三巧儿远远瞧见，只道是他丈夫回来了，揭开帘子，定睛而看。陈大郎抬头，望见楼上一个年少的美妇人，目不转睛的，只道心上欢喜了他，也对着楼上丢个眼色。谁知两个都错认了。三巧儿见不是丈夫，羞得两颊通红，忙忙把窗儿拽转，跑在后楼，靠着床沿上坐地，兀自心头突突

的跳一个不住。

不像西方小说喜欢以大段的议论来写心理,这段描写是中国式的白描,生动传神,简洁到再加一笔都属多余。再如《杜十娘怒沉百宝箱》写杜十娘对李甲由满怀爱意至毅然决绝,因描写过于简洁,由爱到恨的心理转变过程显得多少有些突兀,但在某种程度上很符合杜十娘的个性和她与李甲爱情经历的实际。原本《负情侬传》和改编本都写到在李生出卖杜十娘之夜,十娘不明就里,抱持公子于怀间软言抚慰,当她知道自己被李生出卖后,放开双手冷笑。改编本又增加了一节:次日"十娘微窥公子欣欣然似有喜色,乃催公子快去回话,及早兑足银子"。"微窥"是改编者的神来之笔,如此简洁的心理描写,不是西方小说家所能想像。

"三言"经冯梦龙改编、润饰,形成了流畅的白话文语体。《卖油郎独占花魁》写女主角莘瑶琴心理的前后发展、卖油郎同她初会时的热情体贴,同如闻其声的对老鸨那张快嘴的描写,表明话本小说作为白话文学已经完全成熟了,从这里我们可以得到一个启示:奄奄一息的明清古文再也产生不出像司马迁、韩愈那样的大家,不过是苟延残喘罢了。"三言"中如《通言》卷十的《钱舍人题诗燕子楼》、卷二九的《宿香亭张浩遇莺莺》及《恒言》卷二四的《隋炀帝逸游召谴》等文言成分较重。那是由于它们作为宋元旧篇成书较早。此外,如《沈小霞相会出师表》、《杜十娘怒沉百宝箱》,则由于都以文言小说为蓝本,改编后还带有文言的成分,并且增加、补充了许多情节,同真正的话本可能略有区别,但已不能归之于文言小说了。

第三节 “二拍”、《型世言》等文人拟话本

“三言”之后，白话短篇小说进入了文人拟话本的繁荣时期。

凌濛初的“二拍”在小说史上一向与“三言”并称，但性质已不一样：“三言”大多是文人改编汇辑的话本，总体上属集体创作，“二拍”则标志着文人拟话本的成熟，与它时期相近的《型世言》则因为模拟话本的痕迹淡化，可以看作拟话本末期的文人个人创作。

凌濛初（1580 — 1644），字玄房，号初成，别号即空观主人，浙江乌程（今吴兴）人。他科场不得志，年过半百才以副贡生入仕，崇祯初年授上海县丞，官至徐州通判。明王朝灭亡前夕，他应何腾蛟之征入幕，为剿灭农民起义军献《剿寇十策》。李自成起义军逼近徐州，凌濛初负隅顽抗，最终呕血而死。凌濛初前期困顿场屋，是那个时代的受害者；入仕后效忠于王朝，可见他奉行的仍是士大夫那一套。在文学上凌濛初是晚明通俗文学重要的创作和传播者，用力最大的是白话短篇小说。由于“三言”的影响和市场利益的驱动，他编纂了“二拍”。此外，他还写过杂剧《虬髯翁》、《北红拂》等，并编有戏曲选本《南音三籁》。

“二拍”是《初刻拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》的简称，各为四十卷，每卷为一篇小说。《二刻拍案惊奇》第二十三卷《大姊魂游完宿愿，小姨病起续前缘》与《初刻拍案惊奇》第二十三卷重复，第四十卷《宋公明闹元宵》则是杂剧，因此《二刻拍案惊奇》实有小说三十八篇，两部小说共有七十六篇。“二拍”已无宋元旧篇，它的一些题材出自书卷，凌濛初不时有所说明，如初刻卷一二《陶家公大雨留宾，蒋震卿片言得妇》：“此本说话，出在祝枝山《西樵野记》中……所以今日依着本传，把此话文重新流传于世，使人简便好看。”卷二〇《李克让竟达空函，刘元普双生贵子》：

"这篇话文，出在《空缄记》，如今依传编成演义一回，所以奉劝世人为善。"取材于明代社会生活的故事在"二拍"中很惹眼，以《初刻》为例，出现明朝年号的有卷三一永乐年，卷八景泰年，卷一、卷四、卷一一、卷一二成化年，卷十正德年，卷三嘉靖年，卷二万历年等。

《初刻》完成于天启七年(1627)，《二刻》完成于崇祯五年(1632)。凌濛初的《初刻》原序为我们提供了拟话本发展的基本情况。他把发展分为三个阶段：第一阶段为宋元话本："宋元时有小说家一种，多采闾巷新事为宫闱承应谈资，语多俚近，意存劝讽。虽非博雅之派，要亦小道可观。"第二阶段为冯梦龙汇辑改编宋元旧篇："近世承平日久，民佚志淫。一二轻薄年少，初学拈笔，便思污蔑世界，广摭诬造，非荒诞不足信，则亵秽不忍闻……而且纸为之贵，无翼飞，不胫走。有识者为世道忧之，以功令厉禁，宜其然也。独龙子犹氏所辑《喻世》等诸言，颇存雅道，时著良规，一破今时陋习，而宋元旧种，亦被搜括殆尽。"第三阶段为文人拟话本创作："肆中人见其(按指'三言')行世颇捷，意余当别有秘本图出而衡之。不知一二遗者(按指宋元旧种)，皆其沟中之断芜，略不足陈已。因取古今来杂碎事可新听睹、佐谈谐者，演而畅之……"《二刻·小引》说续编的出现，因"贾人一试之(按指《初刻》)而效，谋再试之"。从凌氏的陈述中我们可以看到，从宋元旧篇到文人拟话本，文人的参与使白话短篇小说逐步走向社会现实生活，他们突出说教主旨，也使小说得到了主流文化的认可，而广大市民的喜好更为书肆带来可观的经济效益，这些，都是拟话本繁荣的直接原因。

凌濛初特别强调教化，《初刻·凡例》五则中有两则论及此，《二刻·小引》又加以说明。然而事实并不完全如此，说到"风化"、"劝诫"，有时只不过是门面话而已。《小引》中有一句话："偶戏取古今所闻一二奇局可纪者，演而成说，聊舒胸中磊块。

非曰行之可远，姑以游戏为快意耳。”《二刻》睡乡居士《序》说：“即空观主人者，其人奇，其文奇，其遇亦奇。因取其抑塞磊落之才，出绪余以为传奇，又降而为演义……”注意到这些话，我们就不会对“二拍”思想的尖新和庸俗并存感到奇怪。凌濛初的科场失利和仕途体验是“二拍”，尤其是《初刻》比较尖锐的作品产生的基础。而庸俗的一面，则表明作者未能超越落后的思想意识。

《二刻》是迫于书肆赢利的需求，收《初刻》的“柏梁余材、武昌剩竹”(《二刻·小引》)而成，所以就“二拍”本身而言，《二刻》不及《初刻》；就“三言”和“二拍”而言，“二拍”不及“三言”，尤其比不上“三言”中那些宋元旧篇。但作为以个人创作为主的拟话本小说集，“二拍”自有可取之处。

《初刻》对明代商业经济活跃情景的描写比“三言”要充分而精彩得多。最为人称道的是首篇《转运汉巧遇洞庭红，波斯胡指破鼍龙壳》。这篇小说以文若虚泛海经商的奇遇，生动地表现了人们对钱财的欲望。小说所写明代商人与海外的经济交往，可说是古代民间外贸较早的反映。但同冯梦龙一样，凌濛初也不能对文若虚的致富给以正确的解释，他展现给我们的是一个充满传奇色彩的故事，让人在欣羡的同时，相信财运完全是命中带来，个人的努力没有什么意义。清代李汝珍在长篇小说《镜花缘》中以更长的篇幅、更复杂的虚构、更离奇的情节对海外经商进行描写，大约发端于此。

《初刻》对官场和所谓衣冠士人的嘲讽相当辛辣。卷八《乌将军一饭必酬，陈大郎三人重会》叙陈大郎出于好奇而与强盗长髯客交往的故事，公然赞扬强盗义气，讽刺“衣冠盗贼”。开篇人话诗说：“每讶衣冠多盗贼，谁知盗贼有英豪。”接着又大发议论：“天下那一处没有强盗？假如有一等做官的，误国欺君，侵剥百姓，虽然官高禄厚，难道不是大盗？有一等做公子的，倚靠着父兄势力，张牙舞爪，诈害乡民，受投献，窝赃私，无所不为，百姓不

敢声冤，官司不敢盘问，难道不是大盗？有一等做秀才的，呼朋引类，把持官府，起灭词讼，每有将良善人家拆得烟飞星散的，难道不是大盗？只论衣冠中，尚且如此，何况做经纪客商，做公门人役……倒不如《水浒传》上说的人，每每自称好汉英雄，偏要在绿林中挣气，做出世人难到的事出来。盖为这绿林中也有一贫无奈，借此栖身的；也有为义气上杀了人，借此躲难的；也有朝廷不用，沦落江湖，因而结聚的。虽然只是歹人多，其间仗义疏财的，倒也尽有。”结尾曰：“何必儒林胜绿林。”这些诗、论虽然反映了作者一贯与农民起义对立的态度，但将官吏、豪强和秀才比做大盗，也算是尖刻的了。卷一一《恶船家计赚假尸银，狠仆人误投真命状》则对昏官酷吏进行严厉的谴责：“囹圄刑措号仁君，法网罗织最枉人。寄语昏污诸酷吏，远在儿孙近在身。”

可能是自己有切身的感受，凌濛初对科举制的鞭挞和对世态的痛感给人留下深刻印象。《初刻》卷十《韩秀才乘乱聘娇妻，吴太守怜才主姻簿》叙穷秀才韩子文登科前的一段婚姻波折，入话议论说：“如今世人一肚皮势利念头，见一个人新中了举人、进士，生得女儿，便有人抢来定她为媳，生得男儿，便有人捱来许他为婿。”科举在社会生活中的广泛影响，在这里被一语道出。正话接着说韩子文穷而聘妻，丈人要等他考个优等才肯嫁女。谁知遇到一个借科考敛财的贪婪提学梁宗师。那梁宗师一字不识，是极贪婪而且极会奉承上司的人，他赶路考过杭、嘉、湖，那一带无人不骂他。韩子文因为无力奉承主考，结果以人人叹赏的好文字考了个三等。小说发出这样的感叹：“高才命穷，庸才命通。”韩生的遭遇并不是偶一见之。卷二九《通闺闼坚心灯火，闹囹圄捷报旗铃》叙一对青梅竹马的恋人张幼谦与罗惜惜的婚姻故事，他们的命运同样为科举所左右。开卷诗曰：“世间何物是良图？惟有科名求急符。试看人情翻手变，窗前可不下工夫！”接着称赞汉以前举荐人才的好处，又说唐宋虽俱重科名，却

还公平，就是明朝初年名公大臣也并非只要科甲出身，然后笔锋直指现实：

> 直到近来，把这件事越重了。不是科甲的人，不得当权……真个世间惟有这件事，贱的可以立贵，贫的可以立富；难分难解的冤仇，可以立销，极险极危的道路，可以立平；遮莫做了没有脊梁惹羞耻的事，一床锦被可以遮盖了。

这简直就是莎士比亚戏剧《雅典的泰门》的中国明代版台词，只要把莎翁的“金子”换成科甲就可以了。世情冷暖，固然在财富，但更在科举。登科不仅可以带来财富，还可以带来富人不一定有的尊贵。既富且贵，这是当时市民阶层欣羡和追求的目标。科举不可避免地走向对人性的异化，渗透到整个社会生活中，影响到人们的价值判断，“二拍”在这方面表现的深度超过了“三言”。在明代文学作品中，这样抨击科举弊端的还不多。但过多的议论冲淡了本应多下工夫的细节描写和人物形象刻画，这不能不说是“二拍”一个常见的缺点。

凌濛初对妇女问题的看法颇具民主意识。《初刻》卷一九《李公佐巧解梦中言，谢小娥智擒船上盗》赞“有智妇人，赛过男子”。《二刻》卷一二《硬勘案大儒争闲气·甘受刑侠女著芳名》更盛赞妓女义气“堪比古来义侠之伦”，甚至博得皇帝的赞赏和同情。

凌濛初毕竟是那个时代思想并不先进的文人，他的劝诫意识表现在作品中，充斥着因果报应等迷信成分，至于鬼怪虚诞，也并不如他自道的那样稀少。露骨的色情描写，更与“绝不作肉麻秽口，伤风化，损元气”(《初刻·凡例》)的自我表白大相径庭。这些格调低下的内容，既是腐败世风的表现，也是作者立足点不

高，因而对市民意识的落后缺乏批判，反而津津乐道带来的必然结果。

作为拟话本，“二拍”在艺术上最值得称道的有两点：

其一，在不经意处稍加点染，即能引发读者对潜在信息的感悟。《初刻》中有两个很好的例子。一篇是《李克让竟达空函，刘元普双生贵子》，一篇是《顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏》。这两篇作品都是写落难人骨肉分离，得到善人救助而终于团圆的故事。前一篇刘元普空函认义，收留前来投靠的新科进士李克让的妻子和孤儿，并抚养孤儿成人。但刘元普终究还是有意当着众人说破了内情，于是李夫人母子当众“号恸感谢”，众人“十分称叹不止”。后一篇叙崔俊臣与王氏夫妇赖御史高公之力得以报仇雪恨，事后高公却要邀请门生故吏让崔俊臣和王氏当众团聚，“两个哭拜高公，连在座之人无不下泪，称叹高公盛德，古今罕有”。似乎是不经意的描写，却让人感到行义之人其实是为了市义，他们的行事已让人完全嗅不到义的气味。这是晚明逐利之风对义的异化，充分表现了小市民斤斤计较的心理——做了好事虽不望当事人还报，却也要换得一个好名声才合算。

其二，对人物在特定情境中的心理有较充分的描写，让读者从字里行间感受到人物的呼吸。《二刻》卷九《莽儿郎惊散新莺燕，㑳梅香认合玉蟾蜍》写素梅与凤生密约偷期，整个过程以横生波折的情节和心理描写相交错，展现出人物内心活动的丰富层次：“凤生一心只打点欢会，住在书房中，巴不得到晚……那边素梅，也自心里忒忒地，一似小儿放纸炮，又爱又怕。”一个比喻，生动地传达出深闺少女初次幽会的感受。两人相会不久，窦尚文兄弟突然到来强行拉走了凤生，小说接着细腻地描写了素梅的心理活动，表现出较高的白描艺术。

另外，作为拟话本，诗词同样是“二拍”不可少的内容。“二

拍"的诗词虽不高明，却颇多新制，不同于旧话本的陈陈相因。凌濛初说："小说中诗词等类，谓之蒜酪。强半出自新构，间有采用旧者，取一时切景而及之，亦小说家旧例，勿嫌剿窃。"(《初刻·凡例》)这是基本符合作品实际的。"二拍"的入话比其他话本要多得多，往往不是一个两个，而是多个。如《初刻》卷四以一篇《赞》为纲，连续九个入话，才进入正话。有的入话篇幅较长，几乎与正话平分秋色，如《初刻》卷八、《二刻》卷一七。从短篇小说的结构艺术看，入话的膨胀并不见得是技艺的进步。

无论是就题材的来源还是就艺术上模拟话本痕迹的淡化而言，《型世言》都可以看作是文人个人创作的白话短篇小说。作品共四十回，每回为一个短篇，回前有翠娱阁主人(陆云龙)的序、小序、引、小引、题词等，又有回末总批、眉批，间或有双行夹注，各回回首皆有钱塘陆人龙君翼之署名，下有"演"、"辑"、"撰"、"编"等字样，实际都是作的意思。翠娱阁主人陆云龙字雨侯，浙江钱塘人，生于万历十五年(1587)，卒于康熙五年(1666)①。据他在《型世言·叙》中提及"吾弟之笔"的话头，可知陆人龙是他的弟弟，其他情况不详。

《型世言》一些篇章以"我朝"起头，大概来源于当时流传的故事。一些则指出故事以本朝人传记之类为本。如第二回说"吴县张孝廉凤翼高其谊为立传"，"此篇可与《张孝廉传》并存"；第六回说"杨升庵太史为他作传"；第九回说"王原有传，与此大同小异。而其中叙里胥之横，失路之悲，可云曲至"；第十六回说"李南洲少卿为他作双节传"，"杨升庵太史又为立传"。小说的题名取义"以为世型"(第一回回末总批)、"树型今世"(第三回回前小引)。所谓"型"，不外乎忠、孝、弟、节、义、烈；小说所痛斥的，则是奸、淫、盗、霸、酒、色、财、气。因果报应的迷信思想，同

① 胡莲玉《陆云龙生平考述》，《明清小说研究》2000年第3期。

样充斥其中。翻开篇目，这些内容一目了然。

从"三言"、"二拍"到《型世言》，后来居上的规律并没有得到验证，而是相反。在很大程度上这是因为"三言"中有不少世代累积的旧篇。《型世言》中也有一些写得较好的篇章和片段。明季腐败，积重难返，原本依附土地的农民流离失所，不能安居乐业，第九回《避豪恶懦夫远窜，感梦兆孝子逢亲》分析了导致这种情况发生的原因，计有年景不好、官府不好、里递（乡官）不好三种，而第三种为害尤烈。故事的主人公王喜就是遇到这种情形，弄得远窜他乡，骨肉分离。小说指出百姓弃田和土田不重，并不是人们竞相逐利、投机取巧的主要原因，接触了现实问题。《石点头》第三卷题材与此相同，本事见于李贽《续藏书》和《明史》卷二九七《王原传》，《型世言》这一篇也应当取材于此，它的故事和《石点头》互有异同。《二刻》第二十九卷《赠芝麻识破假形，撷草药巧谐真偶》和《型世言》第三十八回《妖狐巧合良缘，蒋郎终偕伉俪》题材相同而写法各异，可以看出两个作者不同的艺术处理。《二刻》说此事发生于"国朝天顺甲申年间"，又说"这一回书，乃京师老郎传留，原名为《灵狐三束草》"。《型世言》则云："此事殊不经，然而鸿书尝载之。"《二刻》的京师老郎云云，不过是沿袭宋元旧本习语，实际指明初说话人。《型世言》所谓"鸿书"，是指《情史·大别狐》，《二刻》倒可能是据说话而来。两篇小说的女主人公身份不同，《二刻》这一篇的云容是有些身份的小姐，居住内楼；《型世言》这一篇的女主人公文姬则是店家女，出入店堂。这就使同一个爱情故事，表达了不同的意识。前一篇男女主人公身份悬殊，他们的恋爱表现了平等思想。后一篇男女主人公身份对等，他们的爱情充满鲜活的市井色彩。两篇作品都描写了男女主人公的初次会面。陆人龙对这个场景的描写简洁生动："蒋日休见了（文姬），有心于他，赶上前一个肥喏，文姬也回个万福，四目交盼，觉都有情。"凌濛初则让云容和蒋生

一个楼上一个楼下对看,从第三者角度来渲染两人的心理、情状。词费不少,反不如让男女主人公直接表演来得痛快。两篇小说的情节大致相同,《型世言》的细节描写更丰富一些。如狐精见蒋日休痴想文姬,“就在山中拾了一个骷髅,顶在头上,向北斗拜了几拜,宛然成一个女子,生得大有颜色”。凌濛初没有这样的细节描写,就少了几分情趣。又如人狐幽会,陆人龙写狐精幻化的文姬要求蒋生设誓,显出灵狐的狡诈;凌濛初少了这一笔,形象刻画就显得粗疏。

《西湖二集》多以西湖为故事发生的背景。有“二集”自当有“一集”,卷一七《刘伯温荐贤平浙中》有“先年《西湖一集》中《占庆云刘诚意佐命》大概已曾说过”之语,可见确曾有过一集,但至今未被发现。明末小说散佚甚多,一集可能已不存世。辑著者为武林(杭州)周楫(清原)。关于周楫,湖海士《西湖二集序》说:“其人旷世逸才,胸怀慷慨。”喜欢谈古论今,但“怀才不遇,蹭蹬厄穷”。作者自言“予贫不能供客……不敢与长者交游……所不甘者,则司命之厄我过甚,而狐鼠之侮我无端。予是以望苍天而兴叹,抚龙泉而狂叫者也”。又说他著《西湖二集》,乃“不得已而借他人之酒杯,浇自己之块垒,以小说见”。这篇序言表明,自司马迁以来,文人以文自现到此发生了由正统向俗文学的大转换,这也可说是文人白话短篇小说兴盛的因素之一。这部小说的内容主要是劝世、颂圣和抒发孤愤。劝世乃白话小说的共同特点,颂圣则多颂明初君主如“洪武爷”,借此微妙地表现出对现实的不满。作品也对社会各种弊病进行了揭露批判,从帝王、宫廷的黑暗腐败到市井百姓的艰难贫困都有所涉及。最能代表这本小说思想深度的,是第二十卷《巧妓佐夫成名》。这篇作品正话叙妓女曹妙哥看准“如今世上戴纱帽的人分外要钱”,于是让精于赌博的太学生吴尔知以赌技做圈套聚敛财物,用骗来的金银财宝贿赂官员,打通各种关节,最终登黄榜进士的故事。曹妙哥

"佐夫成名"的手段揭露了科举制的荒诞滑稽，小说还借曹妙哥之口，把妓院老鸨与贪官污吏相提并论，斥之为衣冠盗贼："贪官污吏不一而足，衣冠之中盗贼颇多，终日在钱眼里过日，若见了一个'钱'字，便身子软做一堆儿，连一挣也挣不起。就像我们门户人家老妈妈一般行径，千奇百怪，起发人的钱财，有了钱便眉花眼笑，没了钱便骨董了这张嘴。世上大头巾人多则如此，所以如今'孔圣'二字，尽数置之高阁。若依那三十年前古法而行，一些也行不去，只要有钱，事事都好做……"真是骂得痛快淋漓，入骨三分！

晚明较知名的白话短篇小说集还有天然痴叟著、冯梦龙作序的《石点头》，东鲁狂生编辑的《醉醒石》，西湖渔隐主人编的《欢喜冤家》(《欢喜奇观》、《贪欢报》)，华阳散人编的《鸳鸯针》等。

第四节　迭见于通俗类书的中篇艳情小说

晚明涌现出一批以才子佳人为题材的中篇艳情小说，它们似乎来得突兀，而后又难以为继。关于这批小说的性质，本章第一节已作过界定。它们辗转载于各种通俗类书中，据孙楷第的《日本东京所见小说书目》：

一、万历四十八年(1620)刻《闲情野史风流十传》实收八种，《钟情丽集》、《三妙传》、《天缘奇遇》、《娇红传》、《三奇传》(即《吴生寻芳雅集》)等五种又见于《绣谷春容》。

二、万历十五年(1587)谢廷谅序《国色天香》所收《龙会兰池录》、《刘生觅莲记》、《寻芳雅集》、《花神三妙传》、《天缘奇遇》、《古杭红梅记》、《钟情丽集》等七种又见于《绣谷春容》。

三、万历刊本《万锦情林》六卷，也分上下层，体裁和《绣谷春容》相近。其中《钟情丽集》、《白生三妙传》、《觅莲传记》、《天缘

奇遇》等四种又见于《绣谷春容》。

四、明季刊本重刻增补《燕居笔记》十卷，有何大掄序。分上下层。其中《天缘奇遇》、《钟情丽集》、《花神三妙传》、《拥炉娇红》、《古杭红梅记》等六种又见于《绣谷春容》。

从上述各书的篇目可见这一类书彼此蹈袭，辗转翻刻，书贩只为追求利润，编选和印刷的质量都很低劣。《柳耆卿玩江楼记》居然把李煜的《虞美人》词"春花秋月何时了"归在柳永名下，编者的水平可想而知。内容雷同，各本所选并不都是佳作，只能说明它们曾经流行一时，对文学史研究如果还有一些意义，并不在于所选的作品怎样高明，而在于它们保存了一些在当时有相当影响的话本及其他文学史资料，可供研究者参考。

这些小说有可能形成于类似书会才人的文人之手，也有可能作者的身份介乎说书艺人和文人之间。由于小说在当时处于被正统文化轻视的地位，所以文人既羞于承认自己的作品，书商辗转翻刻也并不注重署名。因而同许多话本一样，这批中篇小说作者的姓名和生平难以确考。

我们之所以把这类小说称为艳情小说，是因为它们以才子佳人为题材，一夫多妻和语涉猥亵是两个最重要的标志。醉心于才子佳人的风情艳遇，悲欢离合，结局又总是才子名登金榜，一夫多妻大团圆。差不多都有一些句子近乎猥亵，但又不到色情的地步。它们也算不上爱情小说，爱情和艳情应该有所区别，这些作品大多脂香粉腻，区别不过是浓淡而已。下面，我们对保存了这些中篇小说的流传最广的通俗类书，以及其中收录的成就较高的作品进行一些探讨。

《国色天香》共十卷。原本分上下两层，上层分十二类，有短篇传奇小说十五篇，其余为诗词曲赋、表章奏疏、奇事逸闻的汇集；下层则辑录七个中篇小说，为此书最有价值的部分。书署名抚金养纯子吴敬所编辑，卷首有九紫山人谢友可序，序于万历丁

亥夏，即万历十五年(1587)。序说："名曰《国色天香》，盖珍之也。"书现存的版本，除万卷楼重刊本(1597)外，还有清代光齐堂本、益善堂本、同德堂本，可见它流行的程度。

《国色天香》和《绣谷春容》关系最密切，该书十二卷，羊洛敕里起北赤心子汇辑，建业大中世德堂主人校锲，为孤本。书名当如鲁连居士《序》所说，取义"绣谷繁华，春容婉丽"。至于刊行年代，卷十二选有申时行《恭谢天恩表》，内称"一品六年考满"。据《明史·宰辅年表》，万历六年，申时行以吏部左侍郎兼东阁大学士入阁，十年六月，晋太子太保，从一品。"六年考满"当在万历十五年(1587)，这是本书成书年代的上限；又书中所署刊刻年代最迟为万历二十四年的《紫箫记》，那么虽然它现存的版本比《国色天香》早，但实际上出版可能要迟得多，否则难以解释为什么它与《国色天香》有那么多的重合。

《绣谷春容》最值得重视的是所载中篇小说十一篇：卷一《吴生寻芳雅集》，卷二《龙会兰池全录》、《联芳楼记》，卷三《刘熙寰觅莲记》上，卷四《刘熙寰觅莲记》下和《柳耆卿玩江楼记》，卷五《申厚卿娇红记》，卷六《白潢源三妙传》，卷七、八《李生六一天缘》，卷九《祁生天缘奇遇》上，卷十《祁生天缘奇遇》下和《古杭红梅记》，卷十一、十二《辜辂钟情丽集》。这十一篇话本小说与《国色天香》的重合竟达七篇(《龙会兰池全录》、《刘生觅莲记》、《寻芳雅集》、《花神三妙传》、《天缘奇遇》、《古杭红梅记》、《钟情丽集》)之多，只缺《双卿笔记》一篇，其中《申厚卿娇红记》则为《国色天香》所无。这部分重合的小说与《国色天香》的区别只是较之为简，而且删去一些诗词。如《龙会兰池》，《绣谷春容》本比《国色天香》本有七处删削，都是大段韵文。《绣谷春容》只有一处为《国色天香》所无，即第109页(《古本小说集成》本，下同)"九代簪缨"的结句："有时扫尽胡尘日，重与王家矢此忠。"可以认为两书出于同一版本。两书只有两句异文，即《绣谷春容》第124页

“亦以为纪信之诳楚耳”,《国色天香》第18页做“亦张仪以商于诳楚耶”,两者都通,词意亦不相上下。

同《国色天香》一样,从《绣谷春容》上下两层的格式、粗劣的刻印和所收话本多出于别的话本小说集(除《国色天香》外,还有《风流十传》、《燕居笔记》、《万锦情林》等),都可以看出它是一本流行读物。前代的名著在嘉靖、万历以来兴起的中篇通俗小说中降低到何种地步,可以从南戏《拜月亭》(《幽闺记》)与小说《龙会兰池》的对比中看到。

以前一般人认为南戏《拜月亭》是根据关汉卿的同名杂剧编成。南戏和杂剧不仅精彩的关目雷同,而且杂剧如第一折[油葫芦]“分明是风雨催人辞故国”一曲以及第三折[倘秀才]“应待不你个小鬼头春心儿动也”,都可以在南戏中找到对应的曲句。作出上述推论可谓言之有据。但世德堂本明明说它是依据“书府”的“燕都旧本”改编而成,“书府”的作品不是杂剧,而是话本。这就是说北京的话本传到杭州,然后改编成南戏。它完全不提关汉卿的杂剧。由于南北两大剧种体制不同,话本和南戏的关系比南戏和杂剧的关系反而更为密切,这是可以理解的。世德堂本所依据的“燕都旧本”现已失传,但它并未绝迹。它的大为走样和退化的本子题为《龙会兰池录》,保存在万历十五年出版的《国色天香》卷一。比它更迟出版的《绣谷春容》则题名为《龙会兰池全录》,见该书卷二。

六十种曲本《幽闺记》第五出《亡命全忠》[红衲袄]曲说:“好笑番魔也,怎当俺三千忠孝军。”白云:“将军手下有三千忠孝军,人人敢勇,个个当先。待那奸臣来时,把它一刀杀了。”这是陀满兴福出走前同他手下人的对话。南戏各本虽有差别,但都提到忠孝军。全剧本事发生在金国境内。《金史》卷四四《兵志》说:“迄其亡也,忠孝等军构难于内;糺军杂人,召祸于外。”可见全剧有一定的历史真实作为它的背景,是由一个相传已久的故事在

流传过程中发展而成。

小说改名《龙会兰池》。龙是男主角蒋世隆的谐音，兰指女主角瑞兰。据小说，"世隆乃写一轴兰，上有青龙栖（妻的谐音）而不得之状，标额曰：《龙会兰池图》"。这可能同南戏各版本中的"真容"图有对应关系。瑞兰姓王，在小说里变作姓黄。她的祖父附会成南宋初年的丞相黄潜善。全部故事发生在宋境。"时，金迫元兵，自中都徙汴。宋边城近汴者，又迫金兵而杭。光州固始黄尚书复家从众南奔。时复受韩侂胄命，训（宣）犒江淮，家中臧获，一时瓦解。惟复妻暨一女同奔，名曰瑞兰。年方十八，才色冠世。盖初生时，家有杨妃兰独艳一枝，异香经月。尚书执瑞兰之兆，每以椒禁是图。"瑞兰逃难时，怕路上不安全，"乃涂抹似癞妇"。她和蒋世隆成亲后，"世隆色度太过，汞铅戕而荣卫枯，病几不振"。黄尚书到潇湘镇客店，女儿被家里所养的鸲鹆认出，父女相会。尚书强迫她抛弃养病的丈夫。她以火浣布做的衣衫和丈夫割襟相别。陀满兴福的仇家聂列贾在小说中改为高琪木虎。兴福在后面没有什么作为，瑞兰不是嫁给他，而是嫁给同年探花贾士恩。这个人只这样提到一次。

戏曲中的精彩部分，如第二十六出《皇华悲遇》、第三十二出《幽闺拜月》都被小说平庸地带过，新增的情节也都是熟套。戏曲中一文一武两对夫妻的平行交错只剩下一对，这些都表明一个好作品在流行风气的影响下怎样被退化。虽然不能说每个好作品都会碰到这样的遭遇，但戏曲中由话本《杜丽娘慕色还魂》提高为《牡丹亭》这样的例子在小说中找不到。小说对剧中三四个人的姓名改动没有任何意义，王瑞兰改姓黄，并且是南宋丞相黄潜善的孙女。作为正面人物的女主角，作者为她加上一个声名狼藉的奸相做她的祖父，却又看不出这样做有什么动机。看来作者未必知道黄潜善是何等样人。戏曲情节没有摆脱才子佳人式的爱情，而以男方中状元作为团圆的必要条件。

才子佳人的艳遇和离合是晚明中篇艳情小说的主要题材。爱情在乎专一，艳遇却相反。除《龙会兰池》和《申厚卿娇红记》外，这些小说的男主角都有不止一次的艳遇，从而形成小说的基本结构。《天缘奇遇》的祁生最后竟然除正妻外，设十二院，每院有一院主，称为"香台十二钗"，又有婢辈百余人，号曰"锦绣百花屏"，又有"西池六院"，一院二妾，再加六婢事之。这篇小说人物众多，形象却不够鲜明。但由于艳遇次数特别多，所以如果有可以称道之处的话，那就是它的情节最为曲折复杂，人事头绪纷繁，而作品能在一个中篇的限度内游刃有余地进行结撰。小说以祁羽狄的艳遇为线索展开故事：祁生家居、避祸时与诸女一一遇合，后来诸女因为家祸陡起，有的被没入宫中为婢，有的流徙远方。祁生高中为官后又因各种机缘将诸女一一收拢，带领众女退隐故乡，纵情娱乐。小说以遇合—离散—团聚三个情节段落安排头绪纷繁的人事，写得井然有序而又曲折有致，为中篇小说的艺术结构提供了一个还算不错的范本。作品将故事置于一定的历史背景下，如祁生与众女的悲欢离合与权相铁木迭儿陷害下臣多有关系，而铁木迭儿、帝、后、观音保、赵盂頫都是真实的历史人物，这种写法使作品在红粉斑斓中显出一定的社会意义。

晚明中篇艳情小说时代最早的是《娇红记》。小说长两万字，被收入明代多种通俗小说集。题名则《绣谷春容》作《娇红记》，《燕居笔记》作《拥炉娇红》，《花阵绮言》及《国色天香》作《娇红双美》，文言笔记小说集《艳异编》作《娇红传》。诸本文字大同小异，以《燕居笔记》林近阳增编本、何大掄本较少删削。小说写了一个动人的爱情悲剧。就嘉靖、万历年间同类小说对它的模仿和书中主人公对它的谈论，无疑它是现存最早的文言通俗中篇小说，对后世同类小说和戏曲发生了深刻的影响。对于这篇小说的作者和时代，存在不同的看法。如丘汝乘《娇红记杂剧

序》说“元清江宋梅洞尝著《娇红记》一编”，秦淮寓客《绿窗女史》则将作者题为明人李诩。观其精神风貌，明代的气息明显可感。至少，这是出于元人之手而经明人改写过的小说。

小说得名于女主角王娇娘和飞红的名字，《金瓶梅》、《平山冷燕》等小说的命名方式源出于此。实际上飞红只是配角，远不到“双美”并重的程度。《燕居笔记》题名为《拥炉娇红》，对拥炉这一情节却缺少足够的描写，名实不符，至少是不太相符，作者主名不一。由此可以想见：如果小说由单一的作者写成，现存的本子在辗转流传、多次翻刻的过程中有意无意地经过增删和改变，看起来作品还没有很好地完工；如果小说没有单一的作者，那么它的成篇属世代累积型集体创作，它的写定者未必做过认真的加工，否则小说以《娇红记》命名就难以理解。可能在另一传本中，娇娘和飞红都是申生的“双美”。飞红的身份说是“舅之侍女”，又说“以妗惟妒，未尝获宠于舅”，另一丫环则明说“飞红，通判妾”，又说“自妗殆，飞红专宠于舅”。如果飞红仅仅是一般的侍女，娇娘说“飞红方用事”，“妾以今日之故，屈事飞红，尚未得其欢心”等等就说不通了。

《娇红记》在结尾一面说“男女居室，人之大伦，一双两美，情之至愿”，一面又说“节义大关，万古不易。予始虽为二子惜，终实为二子喜”，明显存在矛盾。但实际描写对男女大伦表示赞同，把娇娘的直接死因归于权要的逼迫，对申生与娇娘的不幸命运寄予深厚的同情，一再叹“岂不痛哉”！娇娘是一个很有个性的艺术形象。美如天人只是才子佳人小说中女主角通常的外貌，她的动人处在内心深处有火一样的激情和追求爱情的勇气，以及强烈的反礼教精神。作品对这一性格特点的表现是由表及里逐步展开的。娇娘对申生一见钟情却态度矜持，这不是矫情，而是她以通判之女自重身份的合乎情理的表现。她对现实有清醒的认识，预知与申生相恋不会一帆风顺，所以从两心相许，拥

炉定情时，就发誓“以死报君”。后来她主动约申生幽会，申生有所顾虑而退缩，在她的激励下才变得坚定起来。后起的中篇艳情小说在人物描写个性化的程度上，没有哪一篇获得这样的成功。

《娇红记》以大量的篇幅表现青年男女对爱情的追求及其不可能实现的悲剧，赤裸裸的性描写在这篇小说中并不存在，言情才是它的基调。但它在流传过程中长期被视为淫书，并在清代屡遭禁毁，①现在有一些学者也说它启淫秽小说之端，这实在是天大的冤枉。晚明同类小说对皮肤淫滥的肆意描写，不应该由《娇红记》负责。在晚明中篇艳情小说中，《娇红记》蕴含的反抗精神和悲剧色彩，以及缠绵哀婉的爱情描写不再那么引人注目。如《钟情丽集》的“钟情”二字袭自《娇红记》，成为主人公辜生和瑜娘大胆反叛礼教时相互鼓励的动力。但他们两次私奔而终于取得家长谅解并获得幸福生活的结局，使瑜娘口中类似娇娘的誓言失去了沉甸甸的分量，反抗的力度也因此而消解。另一方面，男主人公在进士及第后夫荣妻贵甚至一夫多妻大团圆的俗套，使《娇红记》的悲剧性质转变为艳情小说的庸常喜剧。雷同的故事情节，模糊的人物形象，相互蹈袭的语言和场景，大量并不高明的诗词，也不可避免地让读者感到厌倦。昙花一现旋即销声匿迹，是这类小说的必然命运。

---

① 小说如《刘生觅莲记》、《寻芳雅集》、《三妙传》、《浓情快史》、《五色石》、《绣榻野史》等提到《娇红记》皆无好评。又清代《娇红记》的禁榜，据李梦生《中国禁毁小说百话》，有道光十八年(1838)江苏按察使设局查禁淫词小说目、道光二十四年(1844)浙江巡抚、学政开列焚毁书目、同治七年(1868)年江苏巡抚丁日昌禁毁书目。(上海古籍出版社1994年版第4页)

第五节　后期文言小说对拟话本创作的影响

自瞿佑的《剪灯新话》以来，文言短篇小说以微弱缓慢之势一脉不断地发展，在晚明又一次复兴，为当代拟话本提供了新的、丰富的创作素材，促进了拟话本的发展。

晚明文言短篇小说主要有三大类：一类是文人汇编的集子，如王世贞汇编的文言短篇小说集《艳异编》；一类是文人的改编，如冯梦龙的《情史》和《古今谭概》；一类是文人个人创作，如宋楙澄《九籥集》中的《珠衫》、《负情侬传》和陶辅的《花影集》。

《艳异编》原本未见，今存明刊本，正集四十卷，续集十九卷，题《新镌玉茗堂批选王弇州先生艳异编》。书前有署"玉茗居士汤显祖题"的"叙"，日期为"戊午天孙渡河后三日"。戊午为万历四十六年(1618)，汤显祖已在两年前去世，此序及所谓"玉茗堂批选"，显系伪冒。此外，常见的伪冒本尚有"玉茗堂摘评"明刊十二卷本、十九卷本。又，明吴大震编《广艳异编》《凡例》说："说者谓是胜国(元朝)名儒，夙存副墨，弇山(王世贞)第以枕中之秘为架上之书耳。"说《艳异编》不是王世贞创作，可信；说他以元朝名儒的原有辑本简单地加以翻印，则未必可从。

从《艳异编》的分类和所集作品，可以看出这是编者的消闲遣兴之举，分类繁琐，来源复杂，但所编题材正如题名所示，可以概括为"艳"和"异"两大类。前者主要指男女之情，集中于幽期(如《莺莺传》、《娇红传》)、冥感(如《离魂记》、《贾云华还魂记》)、梦游(如《渭塘奇遇记》)、妓女(如《霍小玉传》、《李娃传》)、鬼(如《绿衣人传》、《金凤钗记》)等五个部分，其他为"异"。这部文言小说集整体上"异"多于"艳"，为晚明拟话本的题材来源之一。如《醒世通言》第二十九卷《金海陵纵欲亡身》与《艳异编》第十四卷《金废帝海陵诸嬖》和《海陵》两篇的材料就有重合。

《情史》和《古今谭概》以编为主，当中可能有少量创作，但不易考察。前一部编成于万历四十八年(1620)，“古亭社弟梅之熉惠连述”《叙谭概》说：“犹龙曰：‘……学语不成，亦足自娱。吾无学无识，且胆销而志冷矣，世何可深谭？谭其一二无害者是谓概。’”此话表明编这部小说是为了自娱，所以故事多取笑谈，但态度审慎，多半有所依据。小说初刻时问者寥寥，重刻时改名为《古今笑》。据李渔《古今笑史序》说，易名后购买者唯恐落后。《情史》的编集经长年累积，约成于《谭概》后两年，又名《情史类略》、《情天宝鉴》，共八百七十余篇，分为二十四类。“吴人龙子犹序”云：“又尝欲择取古今情事之美者，名著小传，使人知情之可久，于是乎无情化有，私情化公，庶乡国天下，蔼然以情相与，于浇俗冀有更焉。而落魄奔走，砚田尽芜，乃为詹詹外史氏所先，亦快事也。”别署“江南詹詹外史评辑”。这不能成为否定此书为冯梦龙编纂的理由。《情史》对拟话本的影响之大，在明代文言小说中可说是独一无二。“三言”、“二拍”取材于《情史》的篇目，竟高达这五部小说的三分之一。

宋楙澄(1569—1622)是晚明最出色的文言短篇小说家。他是华亭(今上海)人，字幼清，又字稚源、自源，号叔意。宋楙澄的诗作曾得到竟陵派谭元春的赏识。《九籥集》中的《珠衫》(《九籥别集》卷二)、《负情侬传》(《九籥集》卷五)原为纪实之作，而假托根据传闻写成，后被改写为话本小说集“三言”中的名篇《蒋兴哥重会珍珠衫》(袁于令编为传奇戏曲《珍珠衫》)和《杜十娘怒沉百宝箱》。《初刻拍案惊奇》卷三的《刘东山夸技顺城门》也是据《刘东山》(《九籥别集》卷二)改编。《九籥集》中的小说除上面三篇被改编为拟话本外，与拟话本有关系的还有《九籥集》卷十的《海忠肃公》(海瑞)。

晚明还有一些文言小说与拟话本有关，如《醒世恒言》的《刘小官雌雄兄弟》据陶辅《花影集》中的《刘方三义传》改编。还有

一些零散的文言小说被辑人各种集子，成为拟话本的依据，如蔡羽的《辽阳海神传》被编人《古今说海》，《二刻拍案惊奇》中的《叠居奇程客得助，三救厄海神显灵》据《辽阳海神传》改编。

第十二章 明代诗文的末世光华

1644年,崇祯王朝在内忧外患中覆灭。南明小朝廷频繁更迭,谁也不可能挽救大明王朝灭亡的命运。各地揭竿而起的抗清志士虽只是上演一场场殉国悲剧,但他们吟唱的爱国主义诗歌,是明代文学史上凝重的一笔,也是我们应当珍视的财富。明王朝灭亡之际,还有一部分士大夫隐遁山林,他们的诗文所表现的精神世界和艺术成就,在这时期的文学中亦具有一定的价值。

第一节 张岱小品文的独特美感

张岱(1577—1684)是明末最有成就的散文家。他一名维城,字宗子、石公,号陶庵、蝶庵,山阴(今浙江绍兴)人,祖籍四川绵竹,因而有时他也自称蜀人或古剑。张岱的高祖、曾祖、祖父三代都是进士,父亲则久困场屋,他自己也科场不利,以诸生终老。诗文集有《瑯嬛文集》、《陶庵梦忆》、《夜航船》等。

生长于江南烟柳繁华之地,钟鸣鼎食之家,张岱养就了一副公子哥儿习气。他曾自道:"少为纨绔子弟,极爱繁华,好精舍,好美婢,好娈童,好鲜衣,好美食,好骏马,好华灯,好梨园,好鼓

吹，好古董，好花鸟，兼以茶淫橘虐，书蠹诗魔……"[①]这样的自述多少带有戏谑的成分，不可一概当真。张岱曾立志高远，在《龙山观雪》(《张子诗粃》卷二)中，看到纷纷扬扬的大雪使天地一片迷茫，他想到"愿作混沌观，用填缺陷世"；见到济世神医，则想到"敢借宰官医国手，天下精神尽抖擞"(《张子诗粃》卷三《丙子岁大疫祁世培施药救济记之》)。科场失利使他失去了晋身之阶，《自题小像》是他对自己那段人生的总结："功名邪落空，富贵邪如梦，忠臣邪怕痛，锄头邪怕重，著书二十年耶而仅堪覆瓮。之人邪有用没用？"(《琅嬛文集》卷五)这幅自画像和上面说到的《自为墓志铭》，如同关汉卿著名的清曲《不伏老》，在自嘲中满蓄失路的郁愤。

张岱在半百之年遭逢甲申巨变，携家小避迹山林，由一个向来不知稼穑之艰的名士，沦为自食其力的贫苦农户，"上无片瓦存，下无一锥立"(《张子诗粃》卷二《仲儿分爨》)，一家二三十口经常断炊。而他以气节自持，吟唱着"宁使断其炊，取予不敢苟"(《张子诗粃》卷二《甲午儿辈赴省试不归走笔招之》)，"不食嗟来食"，"正气不可干"(《张子诗粃》卷二《和贫士七首》)，从未因贫苦而动摇意志。晚明政治的腐败使士风堕落，明末尖锐的民族矛盾却激励了士大夫的气节。慷慨殉节和隐遁山林，是当时以气节自负的士大夫所可能进行的两种选择。后一种选择似乎比较消极，但对于张岱这类平时不能通过仕途立功，乱世又不能投笔从戎的书生来说，也需要有足够的勇气。他以隐忍苟活、发愤著书的司马迁为榜样著述《石匮书》，在《石匮书自序》、《梦忆序》(《琅嬛文集》卷一)、《毅孺弟作石匮书歌答之》(《张子诗粃》卷二)等诗文中，对自己的选择作了真情表白。

---

① 详见《张岱诗文集》之《琅嬛文集》卷五《自为墓志铭》，上海古籍出版社1991年版第294页。下引诗文除另注明者外均出于此版本。

张岱的文学创作以小品文成就最高，其实他的诗也写得不错。在他看来，诗、文原为一体（《琅嬛文集》卷一《一卷冰雪文后序》）。他早年曾学徐文长（渭），后因友人批评他酷似模仿对象而改学竟陵派。最终他醒悟到："即使予果似文长，乃使人曰文长之后复有文长，则又何贵于有宗子也？"（《琅嬛文集》卷一《柱铭钞自序》）他用胞胎改移只能换面而不能换骨，花木嫁接亦无法改变根本为喻，贴切地批判了一味模拟而不能变化的弊病（《补编·琅環诗集自序》），最终他融会变化，自成一家。他要求诗文有"冰雪之气"，并说"盖诗文只此数字，出高人之手遂现空灵，一落凡夫俗子便成臭腐"（《琅嬛文集》卷一《一卷冰雪文序》）。又说："盖文之冰雪，在骨在神，故古人以玉喻骨，以秋水喻神，已尽其旨……古人评诗，言老言灵，言隽言古，言浑言厚，言苍蒨，言烟云，言芒角，皆是物也。"（《琅嬛文集》卷一《一卷冰雪文后序》）看来所谓"冰雪之气"即有个性，有生气，有格调，有意境。张岱以小品文集中表现了他的审美追求。

善于托寓，艺术形象中包蕴鲜明的主体意识，是张岱小品文的一个特点。他笔下的自然景物是主体心灵的对应物，而不仅只是一个客观存在的物象。如《黄琢山》（《琅嬛文集》卷二）描写其山"磊磊落落，灿若列眉"，却不得列入越城八座名山，而被遗于"郡城之外，万壑千岩，人迹不到之处"，感叹"名山胜景弃置道旁，为村人俗子所埋没者，不知凡几"。《蛾眉山》（《琅嬛文集》卷一）则写了相反的情形："余因想世间珍异之物，为庸人所埋没者，不可胜记。而尤恨此山，生在城市，坐落人烟凑集之中，仅隔一垣，使世人不得一识其面目，反举几下顽石以相诡溷，何山之不幸一至此哉！虽然，干宝记山亡，桑钦志石走，山果有灵，焉能久困？东武怪山，有例可援。余为山计，欲脱樊篱，断须飞去。"无论弃置道旁还是坐落闹市，山都不再是自然的山，而包蕴了作者对人生失意的感叹，甚至可以说是他自我的化身。

善于以简约而传神的描写，创造独特的意境，是张岱小品文带给人们的又一美感。西湖是作者的精神家园，寄托故国之思的中心意象[①]。在张岱之前，没有谁曾这样以如怨如慕的情怀和笔调写西湖，把她的湖光山色，都市风情，混合着对美的追忆，以独特的意境呈现在读者眼前。《湖心亭看雪》那"天与云与山与水，上下一白"的似乎凝而了的静美，因了"长堤一痕、湖心一亭一点、下余舟一芥、舟中人两三粒"的"湖上影子"[②]而生气横溢，灵动无比。再没有比这更简约的山水画，也没有比这更富于艺术张力的小品文境界了。《西湖七月半》在嘈杂闹热而归于宁静之后，以轻灵的笔触描写夜半时分的西湖："月如镜新磨，山复整妆，湖复颒面……酣睡于十里荷花之中，香气拍人，清梦甚惬。"(《陶庵梦忆》卷七)这样富有诗意的境界，是抒发作者对西湖的怀念，还是对昔日"繁华靡丽"的"忏悔"？无须仔细分辨，对美的向往已在读者心中油然而生。

张岱小品文的意境美，无疑也来自语言的优美凝练和笔致空灵。小品文犹如绝句，惟其优美凝练，可以造为妙境；惟其笔致空灵，可以引人遐思。

张岱还有一些议论性小品文，善于巧譬妙喻，深入浅出，以生动的形象说明事理，批判现实。如《夜航船序》(《瑯嬛文集》卷一)以"两脚书橱"和一僧人与一士子同宿夜航船的故事，讽刺只知死记硬背知识，却连一个小小的实际问题都不能解决的人。《白岳山人虎史序》(《瑯嬛文集》卷一)说虎有"虎道"，讲仁、义、礼、智、信，反之则不像虎而像诸兽。但虎像诸兽并不可耻，因为"虎亦兽也"，而"今之为虎者则不然……为虎而不露其为虎，为

---

① 《西湖梦寻序》："余之梦西湖也，如家园眷属，梦所故有，其梦也真。"《陶庵梦忆序》："偶拈一则，如游旧径，如见故人。"

② 详见《陶庵梦忆》卷三，上海古籍出版社 1982 年版，第 28—29 页。

诸兽而不露其为诸兽，则虎而人者也。人而虎与虎而人，均足耻也”。这类文章不仅譬喻贴切，妙趣横生，而且笔调辛辣，字挟风霜。

第二节 陈子龙、夏完淳的壮怀悲歌

在明王朝覆灭之际各地掀起的抗清浪潮中，文人学士是一个活跃的群体，他们中的一些人从容取义，慷慨悲歌，形成了明末爱国主义诗歌的高潮，陈子龙、夏完淳无疑是其中杰出的代表。

陈子龙（1608—1647）是夏完淳之父夏允彝的挚友，又是夏完淳的老师和战友。松江华亭（今上海）人，字卧子，一字懋中，又字人中，号轶符，又号大樽。崇祯十年（1637）进士，选绍兴推官，后擢兵科给事中，任命尚未下达而甲申事变，子龙乃追随福王，成为抗清志士。弘光初，他向福王上防守要策，又进言曰："中兴之主，莫不身先士卒，故能光复旧物。今入国门再旬矣，人情泄沓，无异升平。"[①]上言不被采纳，他看到南明小王朝日益腐败，于是请求回乡。南京陷落后，他隐遁山林，后来多次参与起兵抗清，最后因策动太湖兵起义的事泄露而被捕，伺机投水而死，时年三十九岁。

陈子龙是复社成员，又是与复社遥相呼应的几社创始人之一。复社在成立之初即以干预现实政治而闻名，几社秉持同一宗旨。明亡后他们中的许多人参与了抗清救亡活动，后来又以死殉国。有复社政治背景的陈子龙不可能长期不问世事，短暂的归隐在他的生涯中没有留下多少痕迹，他所亲历的亡国之痛、救国之举和最终死义，还有他所创作的不少诗文和编选的《皇明

① 详见《明史》卷二七七本传，中华书局1974年版，第7098页。

经世文编》，都向后人显示了一个诗人、志士独特的内心世界。

陈子龙有《白云草》、《湘真阁稿》、《安雅堂稿》等著作，后遭禁毁，清代乾隆时才由王昶编为《陈忠裕公全集》，但搜罗并不完备，《安雅堂稿》和词集《幽兰草》都不在其中。

有不少人认为陈子龙有复古倾向，他的文学理论与七子相同。其实这至多可以说明他早年的情况。从理论上说，陈子龙复古的宗旨是恢复风雅，关注现实，文道合一。他多次论及《诗经》与汉魏古诗的风雅传统，这正是他所追求的复古目标。如《李舒章古诗序》说："自《三百篇》以后，可以继风雅之旨，宣悼畅郁，适性情而寄志趣者，莫良于古诗。"[①]《诗经类考序》又说："夫诗以言志，喜怒之情郁结而不能已，则发而为诗，其托辞触类不能不及于当世之务，万物之情状，此其所以为本末也。"（《陈子龙文集·安雅堂稿》卷三）另一方面，他好议当代，对当代文风的批判很尖锐。《皇明诗选序》总结明代诗歌流变说："自弘治以后，俶傥瑰玮之才间出继起，莫不风雅自任……凡虞歌、殷颂、周雅、楚骚，罔不穷其拟议，巧其追琢……昭代之诗较之前期，称为独盛。作者既多，莫有定论，仁鄙并存，雅正无别。近世以来，浅陋靡薄，浸淫于衰乱矣。"（《陈子龙文集·陈忠裕公全集》卷二十五）在《仿佛楼诗稿序》（同上卷）中，他议论七子"力返风雅，其功不可掩，其宗尚不可非"，透过复古现象看到了七子的历史功绩；他同时也指出了七子的缺陷："特数君子者，模拟之功多，而天然之资少，意主博大，差减风逸；气极沉雄，未能深永。空同壮矣，而每多累句；沧溟清矣，而好袭陈华；弇州大矣，而时见卑词。"这些评论比一般反对派对复古派的全面否定显然要客观得多。在

---

① 《陈子龙文集·安雅堂稿》卷一，本节引录陈子龙文见《陈子龙文集》，华东师大出版社 1988 年版（影印本）；诗见《陈子龙诗集》，上海古籍出版社 1983 年版。

同一篇文章中他也批评反对派:"后人自矜其能,欲矫斯弊者,惟宜盛其才情,不必废此简格;发其略渺,岂得荡然律吕。不意一时师心诡貌,惟求自别于前人,不顾见笑于来祀,此万历以还数十年间,文苑有魑魅之状、诗人多侏儒之音也。"这样的批评或许过头,但也不能说没有根据。

在创作上,陈子龙诗、词、文众体兼备而以诗歌成就最高。他早期的诗歌词藻华艳轻绮,后来他重视经世之文,诗歌也转而关怀国计民生。如《小车行》(《陈子龙诗集》卷三)描写一对夫妻逃荒的艰辛,表现了崇祯十年(1637)一场大旱给人民带来的苦难。诗人登进士后选官广东,赴任途经山东,也写下了不少哀悯百姓的诗篇。陈子龙这时期的诗还有深情绵婉的一面,主要是抒写他与名妓柳如是的情缘,如写于他们劳燕分飞后的《戊寅七夕病中》(《陈子龙诗集》卷十二)。

陈子龙在《白云草自序》(《陈子龙文集·陈忠裕公全集》卷二十六)中说,诗不仅仅为适己而作,"《诗》三百篇,虽愁喜之言不一,而大约必极于治乱盛衰之际。"如果说他前期的诗歌多为适己而作,那么,他的诗风在甲申之后大变,艺术上也更趋成熟。这时期他喜欢用自己最擅长的律持抒发忧时伤乱的情怀,词采高华而不掩雄浑悲壮之气。他喜欢用典,但用得贴切自然,没有滞涩的毛病。1646年抗清义军太湖兵败后,诗人在旧吴故地写下的组诗《秋日杂感》(《陈子龙诗集》卷十五)是他后期诗歌的代表作。组诗的首篇在由明丽渐转凄迷的深秋背景中,表现了诗人极目四望,徘徊无主,痛哭狂歌的形象。诗人取《诗经》(《王风·黍离》)中著名的典故,自比亡国旧臣徘徊在故都废墟,又登上古吴忠烈要离之墓,举杯祭奠曾作新亭之泣的东晋臣子,抒发

对现实的哀感和自我激励之情。[1] 歌行体的《杜鹃行》(《陈子龙诗集》卷十)则取杜鹃泣血的象征意义,描写了国家败亡的惨烈情境,诗人"楚壁淋漓一问天"的愤激形象昂然立于纸上。

夏完淳(1631－1647),字存古,号小隐,松江华亭(今上海)人。明亡时,他的父亲夏允彝写下绝命词,不久投渊自尽。其后,伯父夏之旭也赋绝命词后自缢于文庙。他的老师陈子龙与夏允彝齐名,晚节亦相似,时人称赞他们白首同归。夏完淳天赋极高,七岁就能赋诗作文,有神童之称,十二岁时,所作诗文已汇集成帙。他未成年即迭逢丧乱,在父亲和老师的感染下,童年时与长者同席就能抵掌谈论烽警边情。十六岁时他与老师陈子龙和岳父钱栴策动抗清,并上书鲁王,鲁王遥授他为中书舍人。后来夏完淳去抗清将领吴易军中做参谋。父亲和伯父殉国后,他漂泊伶仃,无以为家。第二年(1647),参与策划抗清之事泄露,他被捕并押解南京。临行前他泣别母亲,有诗曰:"忠孝家门事,何须问此身!"[2]他不仅不对洪承畴下跪,而且愤骂不已。有人想为他开释,也被他严词拒绝。钱栴一时软弱,有屈节求生之意,他及时给予鼓励。夏完淳慷慨就义时年仅十七岁。

据说夏完淳有自订诗近千首,但他从军殉难后残稿零星。王昶《夏节愍全集序》说经多方采掇,尚有遗漏,他和庄师洛、陈均、何其伟综其《玉樊堂集》、《内史集》、《南冠草》等诗文集,辑为《夏节愍全集》,于清嘉庆十二年刊刻行世。

夏完淳十三岁以前的作品多为拟古和制艺,没有多少意义,但从《精卫》(《夏完淳集笺校》卷三)、《易水歌》、《博浪沙歌》(《夏

---

[1] 《世说新语·言语第二》:"过江诸人,每至暇日辄相邀之新亭,藉卉饮宴。周侯中坐而叹曰:'风景不殊,正自有山河之异。'皆相视而流泪。"(四库全书本卷上)

[2] 详见《夏完淳集笺校》卷五《拜辞家恭人》,中华书局 1991 年版。以下引录夏完淳诗文均据此版本。

完淳集笺校》卷四)等,已经可以感觉到他诗风的个性化。他在十三岁时写了《大哀赋》(《夏完淳集笺校》卷一),其序说:“余始成童,便膺多难,揭竿报国,束发从军。”“鲁酒楚歌,乌能为乐!吴歈越唱,只令人悲。”对于家国沦亡的沉痛来说,词章的考究确属多余。然而诗人虽不属意词章,却取得了不低的成就。夏完淳在他短暂人生最后几年写下的诗歌,以明媚的笔调挟哀厉词气,慷慨悲歌与雄浑卓荦融为一体,形成高远开阔的艺术意境。

对祖国山河的描摹,在夏完淳诗中通常与对亡明的怀念相交织。往往是秀丽明艳的风物,忽然被黍离之悲搅碎,一变而为凄迷沉痛的故国之思。如《留别》(《夏完淳集笺校》卷五)“莺啼芳草外,燕乳落花前。残杏飘红雨,垂杨隐绿烟”,分明写和平时期的明媚春景,读到结句“年年愁满地,此去更凄然”,我们才知道这是诗人在抒写乱离情怀。《登楼》(《夏完淳集笺校》卷五)是另一种情境:“极目兵戈际,登楼暮转哀。月明扬子渡,江锁越王台。归鸟冲林起,轻烟隔岸开。五云飞不尽,知是帝乡来。”前四句是哀厉之词,后四句却以轻灵的笔墨,流露出脉脉无尽的故国之思。隔岸轻烟、无尽飞云所表现的纤巧,与兵戈垂暮、月明大江所涂抹的凄冷,既形成强烈反差,又是那么和谐。

《南冠草》为夏完淳被押解南京时一路吟成。其中《别云间》(《夏完淳集笺校》卷五)作于被捕之初:

三年羁旅客,今日又南冠。
无限河山泪,谁言天地宽。
已知泉路近,欲别故乡难。
毅魄归来日,灵旗空际看。

诗人辞别故乡亲人,已抱定殉国之志。首句叙1644年明亡以来只身四处漂泊,投人抗清斗争的生涯。“三年”与“今日”,身

份两度递降，亡国之痛被一个“又”字点出，举重若轻。下两句“无限河山”与“天地宽”从空间落笔，意象看似相类，但“泪”与“谁言”形成一种张力，将这两个意象拉向两极，表达山河无限，但亡国者无处立身的郁愤。诗人曾在另一首诗里说：“故国江山在，孤臣意若何。”(《夏完淳集笺校》卷五《送友北行》)死不足惧，抛不下的依然是无家的山河。“故乡”一词在这里已超出它的本意，包括了整个国家。之所以“难别”，是因为再也不能为故国而战。结句慷慨激昂，极为悲壮地展示了诗人视死如归的英雄气概，词气不让荆轲的易水悲歌。

《南冠草》中的两首“野哭”(《夏完淳集笺校》卷四《细林野哭》和《吴江野哭》)，以沉雄悲壮的七言歌行体，表达了对老师兼战友的陈子龙，和曾经共同抗战的吴易的追悼。细林是山名，明亡后陈子龙曾遁迹于此。吴江是吴易的故乡。这两首诗所追悼的人与诗人均有不同寻常的关系。陈子龙、夏完淳策动吴易抗清，夏完淳曾为军中参谋。兵败后吴易被捕，被清军杀戮，陈子龙则投水殉国，夏完淳也在第二年被捕。他早已把生死置之度外：“英雄生死路，却似壮游时。”(《夏完淳集笺校》卷五《柬半郁先生》)但身将赴难而壮志未酬，毕竟让他感到遗憾，所谓“从军未遂平生志，遗恨千秋愧请缨”(《夏完淳集笺校》卷六《由丹阳入京》)。在这样的情境中途经细林和吴江，诗人心情激荡，不能自已。前一首较后一首更为沉郁：“细林山上乌夜啼，细林山下秋草齐。有客扁舟不系缆，乘风直下松江西。”诗开篇就渲染伤感的气氛，并暗示身不由己的痛苦。耳闻目见，虽只是一刹那，却足以唤起诗人对故人的怀念：“却忆当年细林客，孟公四海文章伯。”陈子龙晚年号於陵孟公。但诗人之意并不在夸赞陈子龙的文章，所以很快就转入同声相应、同气相求的叙写：“昔日曾来访白云，落叶满山寻不得。始知孟公湖海人，荒台古月水粼粼。相逢对哭天下事，酒酣睥睨意气亲。”这一段情景相背：白云、落叶、

荒台古月、粼粼水波有脱俗出尘之气，而对哭、酒酣，则是慷慨淋漓现世情怀的表达。这种矛盾的组合有力地表现了当时的真实情事。陈子龙虽曾隐遁，却终不忘国事。夏完淳深知他的内心，才会去寻访，由此自然地引出追忆诗人与子龙策动吴易抗战失败的那段经历："去岁平陵鼓声死，与君同渡吴江水。今年梦断九峰云，旌旗犹映暮山紫。潇洒秦廷泪已挥，仿佛聊城矢更飞。"去岁到今年，不过是转瞬之间，人事却已全非，但在诗人眼中，落日的色彩依然辉映着当日的旌旗。"秦廷泪"来自《左传》，申包胥在秦国朝廷上痛哭七天七夜，终于让秦王出兵救楚，这是表现自己已为故国尽力。"仿佛"一语，表明诗人仍沉浸在战斗的想像中。然而，壮志未酬，斯人已逝："黄鹄欲举六翮断，茫茫四海将安归。天地跼蹐日月促，气如长虹葬鱼腹。"诗歌用隐喻手法很好地表达了对子龙的痛惜之情，也加重了沉郁的气氛。紧接下来"肠断当年国士恩，剪纸招魂为公哭"一句直抒胸臆，回应上文"意气亲"，强调与子龙亦师亦友，志同道合的交谊。"烈皇"到篇末笔势急骤，时而抒写家国破亡之悲，时而表现大业未竟之恨，时而对逝者发出呼号，时而告白殉国之心，浩然正气激荡于字里行间。诗起于"细林山上乌夜啼，细林山下秋草齐"，结以"为我筑室傍夜台，霜寒月苦行当来"，使全诗浸透了秋夜萧瑟惨淡的气息，而跌宕起伏的感情，却让全诗意象阴郁中现明亮，沉痛中蕴高昂。全诗格调悲壮雄浑，具有很强的艺术感染力。

夏完淳散文的传世名篇写成于入狱后。面对死亡，他把无所畏惧的精神形诸笔墨，震古烁今。《土室余论》(《夏完淳集笺校》卷九)回顾了自己短暂的一生，慷慨任气，言词简峻："先文忠投渊殉节，便尔无家。湖海飘零，于今三载。风胼霜胝，捉衿短衣，备人世之艰辛，极君亲之冤酷。""淳固知生不如死久矣，特以国难家仇未能图报……故饮恨吞声，苟全性命……先文忠为国死，淳也为国生。""家仇未报，臣功未成，赍志重泉，流恨千古。"

这些语句中蕴含了极沉痛的感情，而“今生已矣，来世为期。万岁千秋，不销义魄。九天八表，永厉英魂……香声归冥，含笑入地”数语，又令人精神为之一振。《狱中上母书》、《遗夫人书》（《夏完淳集笺校》卷九）则充满对亲人的深情，哀婉而不失凛然大义。前一篇对母亲说：“一门漂泊，生不得相依，死不得相问……淳一死不足惜，哀哀八口，何以为生。”“人生孰无死，贵得死所耳！”后一篇则设想自己身后妻子上侍双亲，下育女儿的艰辛，真可谓百炼钢化为绕指柔，同诗人的英雄气概一样感人。

陈子龙、夏完淳之外，几社的主要诗人还有夏允彝、徐孚远、周立勋、王光承、李雯、彭宾、宋徵舆、黄淳耀等。他们的人生归宿有所不同，诗歌成就也远逊于陈子龙和夏完淳。因为几社成员多是松江人，而松江古名云间，所以几社文人又被称为云间诗派。云间诗派中又有“云间六子”和“云间三子”之称，六子为彭宾、夏允彝、陈子龙、周立勋、徐孚远、李雯。三子为陈子龙、宋征舆、李雯。此外，陈子龙和李雯并称“陈李”。

第十三章　明人传奇的最后辉煌

晚明著名传奇作家有不少进入清代，但他们的传奇创作大半完成于明末或易代之际。

明中叶兴起的传奇戏曲，在明末依然保持了强劲的发展势头。昆腔雄踞剧坛的状况，要到清代康、乾年间才发生变化。举两个可以说明问题的例子：据张岱的《陶庵梦忆》记载，兼擅本腔（昆腔）和调腔的著名演员，其乡音俗调的演唱艺术丝毫不亚于昆腔；据《龙禅室摭谈》，阮大铖为清初八旗军清唱《燕子笺》、《春灯谜》选段，因为他们不习惯听昆腔，即席改唱弋阳腔。可见，传奇剧本仍然为南方各声腔通用。

由于汤显祖的巨大影响，在他之后成就较高的传奇戏曲家通常被现代戏曲史家冠以"玉茗堂派"之称，迄今各种文学史几乎无一不采用这种说法。本书第九章第四节已说明玉茗堂派是一些戏曲史家的杜撰，所以我们在这一章中不采用这个说法。

第一节　袁于令和《西楼记》

袁于令（1592—1672[①]），吴县（属江苏省）人。原名晋，字韫玉，一字令昭，号凫公，晚号箨庵，明末诸生。袁于令在清朝生活了近三十年，他的戏曲作品都完成于青年时期，是一位地道的晚明曲家，但他的仕途生活又全在清朝度过。入清后他被授州判官，升任工部主事、员外郎，顺治年间升任荆州知府。由于这个原因，袁于令成为一个有争议的人物，在笔记和野史中留下了肯定与否定两种截然不同的记载。

袁于令有传奇九种，今存《西楼记》、《金锁记》、《鹔鹴裘》、《长生乐》四种，《珍珠衫》存残出，《玉符记》、《瑞玉记》、《合浦珠》、《汨罗记》已佚。

《西楼记》是袁于令传奇的代表作，但对它的创作年代和评价都有争议。吴梅《中国戏曲概论》将《西楼记》列入卷下《清人传奇》，著名史学家孟森的《西楼记传奇考》（《心史丛刊》二集）也没有弄清它的创作年代。其实这部传奇作于明亡之前，至少有三条明代记载可以证明：

一、施绍莘《秋水庵花影集》卷二南商调《梧桐树·舟中端午》套跋云："名姬冉生，才色两绝。'酒剩蒲香冷'，其《鸳鸯口占》句也。辛亥（按1611，万历三十九年）午日，偶谱入小词，庶令个中人残唾遗珠，犹博人间几匹绢耳。绮生，予未曾识面，间闻之暗生，大约风流高韵人也。应是值得一死。及《西楼记》成，而

① 张岱为袁于令写的一首挽诗，题为《为袁箨庵题旌停笔哭之》，诗的结句明确记载了袁于令的终年："欲慰孝子呱呱泣，已享盛名八十一。"（《张岱诗文集》，上海古籍出版社1991）据此他卒于1672年，而不是现在通行的说法1674。

于鹃身黜名辱，殊色诚可怜，美才亦可惜。为一妇人，身为逐客。呜呼，悲夫。”施氏是华亭(今上海)人，离袁于令的家乡长洲很近。他的生卒年是1588—1640。因此，“辛亥日”只能是万历三十九年的端午，《西楼记》当作于前一年，才能和施绍莘的记载吻合。

二、常熟曲家徐复祚的《花当阁丛谈》以卷五《沈同和》的记载为最后。沈同和是《西楼记》池三爷的原型。徐复祚的生卒年为1560—1629或略后，绝不会迟到明亡之后。

三、汤显祖的《玉茗堂诗》卷一六有《楚江秋》七绝四首，它们是《西楼记》演出本《楼会》和《玩笺》剧情的大略。第二首“坐听阑干琥珀词”，“琥珀词”指《玩笺》中的曲牌[琥珀猫儿坠]。除此之外没有别的解释。汤显祖在万历四十四年六月十六日(1616年7月29日)去世。他的三儿子开远因父病，没有在前一年冬去北京应试。可见汤氏在万历四十四年春已病重，此时听歌观剧的可能可以排除。这四首应当作于万历四十三年之前。

袁于令写作《西楼记》时只有十九岁，但这个剧本写成后若干年来都在不断修改，可惜我们不了解他每次修改的详情。《西楼记》曾在顺治、康熙年间多次演出，作者还经常以此招待他在新朝为官的友人。因此，人们容易误认为它是袁于令在新朝的新作。加上《六十种曲》中的《西楼记》第一出《标目》第一曲[临江仙]前半说：“白发无根愁种就。劝君及早人徜徉，风流节侠满词场。尊前颜似玉，灯下语如簧。”这很难说出自一个十九岁的人之手，于是以为传奇作于清代的误会更深。其实这正是作者多年修改的痕迹。

《西楼记》一名《西楼梦》。关于它，有一段趣闻。同郡褚人穫《坚瓠续集》卷二《西楼记》云：“袁韫玉《西楼记》初成，往就正于冯犹龙。冯览毕，置案头，不置可否。袁惘然，不测所以而别。时冯方绝粮，室人以告。冯曰无忧，袁大今必馈我百金矣。乃戒

阍人勿闭门。袁相公馈银，未必在更馀，可迳引至书室中也。家人皆以为诞。袁归，踌躇至夜，忽呼灯持百金就冯。及至，见门尚洞开。问其故，曰言方秉烛，在书室相待。惊起而入。冯曰：吾固料子必至也。词曲俱佳，尚少一出，今已为增入矣。乃《错梦》也。袁不胜折服。是记大行，《错梦》尤脍炙人口。"其实冯梦龙改编此剧，每出之上都有眉批，未涉此意。又剑啸阁自订此剧，名为《西楼梦》，若无《错梦》，为何以梦为名？可见冯梦龙捉笔之说不可信。

《西楼记》叙于鹃与妓女穆素徽的爱情故事。于鹃素有才名，擅长词曲。穆素徽读其《锦帆乐府》，最爱其中的《楚江情》，于是把它写在花笺上。于鹃偶然见到，感其知己之情，到西楼相会。素徽带病出见，两人互诉长期倾慕之情，进而订下终身。后来于鹃被其父软禁在府中，素徽想迁居，作书约会于鹃，却误寄了一张白纸，因此于鹃不曾赴约。鸨母以高价卖素徽，她以死相抗，于鹃则因相思而病。于是有人误传两人死讯，他们闻知对方死讯后都很悲伤。幸而得到侠士胥表相助，于鹃中状元，和素徽终成眷属。

传奇搬演的这个故事无依据，剧中于鹃和胥表都有一定程度的自传或自我形象成分。如剧中描写于鹃被严父拘管，和学友在严父面前挑拨是非导致管束更严，都是那个时代常有的事。在同一地区，早于《西楼记》二十来年，宋楙澄的《悔读古书记》就记录了家长为让子弟集中精力学习举业，禁读包括《韩非子》、《史记》在内的一切古书。袁于令正是那个时代的浪子，剧中表现的风流放荡和醉心游侠可说是一个事物的两个方面。

《剧说》卷三引《旷园偶录》云："袁于令生平得意在《金锁》，而今人盛行《西楼》。"这是因为《西楼记》不是一般曲家枯坐书斋中的引商刻羽之作，而是歌场酒馆的场上之曲。毛先舒在《賸袁箨庵七十序》中转述袁于令的自白："歌词一落笔，晨而脱稿，夕

遍里巷。过数十月，而海内管弦而歌。凡北里、善和诸坊曲，氍毹灯烛，高堂所奏，无非袁生辞也。"《西楼记》在袁于令的传奇中所以流传广，是因为它更适宜演出。

作为以生旦为主角的传奇剧，主要的一支唱曲非常重要。《西楼记》的作者不是挖空心思去杜撰，而是在歌场的现成名曲中去发掘。这部传奇的主唱曲[楚江情]是男女主人公的定情曲，它调不甚高，流行一时。袁于令移用剧中，只改动了几个字，就十分切合地写出一个名妓对意中人的殷切思念。《西楼记》第八出[楚江情]标明由两曲合成：

> [香罗带]朝来翠袖凉，薰笼拥床。昏沉睡醒眉倦扬，懒催鹦鹉唤梅香也，把朱门悄闭，罗帏漫张，一任他王孙骏马嘶绿杨。
>
> [一江风]梦锁葳蕤，怕逐东风荡。只见蜂儿闹纸窗，蜂儿闹纸窗，蝶儿过粉墙，怎解得咱情况。

吴梅云："即世所传[楚江情]'朝来翠袖凉'一句，亦袭古曲之[五更闺怨]，乃能倾动一时，殊出意料之外。"（《顾曲麈谈》卷下）又云："至（朱有燉）乐府散套，则明清两代藏家，从未著录，洵为海内孤本。吾友通县王君孝慈，得诸厂甸……此书不分卷数，仅分散曲、套数两类……又[楚江情]《闺情五更》，别见《吴骚》选本，题作古词，不知为诚斋所作，且每首后又附北曲[金字经]一支，亦为诸选本所未及，可征明季曲选之陋。而'二更'一曲与袁箨庵《西楼》[楚江情]大同小异，尤可知袁箨庵虽负盛誉，实丐乞宪藩（朱有燉）之余沥。"（《朱有燉诚斋乐府跋》）很可能当时剧作者只是在《吴毹萃雅》这本流行曲集中见过它，未必知道它的原作者是谁。正可谓"文章本天成，妙手偶得之"。

《西楼记》情节紧凑，跌宕起伏，以错认和误会为剧情发展的

大关目，这正是后来苏州曲家和同时代许多曲家惯用的手法。袁于令在《隋史遗文》序中说："传奇者贯幻，忽焉怒发，忽焉嘻笑，英雄本色。"很可能《西楼记》某些情节的构思同这种看法有关，而和四平八稳的传统手法有所不同。

第二节　吴炳和《粲花斋五种曲》

吴炳(1595—1648)，江苏宜兴人。曾祖名仕，字克学，号颐山，正德九年(1514)进士，官至四川布政司参政。祖父名骍，官居鸿胪寺序班。父名晋明，号康侯，官太常寺典簿。吴炳少承父训，发愤读书，十四岁入泮。二十岁应乡试时，因一族中有四人同时中举而遭礼科纠弹，被停会试。次年复试京师，他下笔不休，冤情得以辨明。他二十三岁(万历四十七年，1619)进士及第，此后历任湖北蒲圻知县、刑部主事、工部员外郎、福州知府、浙江盐运司运判、江西吉安知府、江西提学副使。吴炳为官清正廉洁，入仕初期曾因同东林党人交好而被魏党压制，也曾因拒绝重金贿赂，坚阻福建总督熊文燦营私舞弊而被迫告病归乡，从崇祯三年到九年，赋闲长达六年之久。

1644年甲申之变，吴炳正在江西提学副使任上。福王朱由崧立于南京，他赍表朝贺，便道回乡省亲，有心退隐，但他的父亲不允许。他哭着说："此生不得终人子之孝矣！"随即遵从父命回江西任所。1645年4月清兵入扬州，史可法殉难。5月南京陷落，清豫王多铎入南京。6月唐王朱聿键被拥立于福州，改元隆武。吴炳离任由建昌(今江西与福建交界处)入闽投奔唐王，被任命为布政使，从此他只身追随南明君主，踏上流离转徙之路。1646年8月唐王朱聿键被杀，桂王朱由榔在肇庆(今广东省肇庆市)称帝，改元永历。吴炳从福建来到肇庆，桂王让他做礼部右侍郎。1647年桂王被安国公刘承胤挟至武冈(今湖南省武冈

市),改武冈为奉天府,吴炳从驾。8月,清大军直扑武冈,吴炳奉桂王之命拥太子奔靖州,在城步(今湖南省西南城步县)为降将孔有德所俘。吴炳被俘后清军曾对他进行劝降,他坚决不屈服,被押送到衡阳,次年正月绝食自尽于衡阳湘山寺。

吴氏宜兴故居名粲花别墅,吴炳自号粲花斋主人。据他生平情事和一些记载推测,他的传奇大致写于故乡宜兴,故总名《粲花斋五种曲》(《绿牡丹》、《西园记》、《情邮记》、《画中人》、《疗妒羹》),吴梅《奢摩他室曲丛》收录。吴炳的传奇创作时间可分为两个阶段。第一个阶段是万历四十四年(1616)入京复试回乡之后,作《西园记》和《绿牡丹》。《绿牡丹》中的"倩代"和"复试"关目与吴炳本人的复试经历相似。[①] 或说这部传奇是温体仁为相这一年,其弟温育仁为讥刺复社而作;或说这是吴炳受温育仁之托而作,都不可信。《明史·宰辅年表》载周延儒罢相,温体仁继任在崇祯六年,而复社成立在崇祯二年(见陆世仪《复社纪略》卷一)。再说吴炳与东林党人交好,并因此而在考选时受到魏党压制,[②]不可能作传奇讥刺复社。以吴炳刚直的个性,也不会有

---

① 见《宜荆吴氏宗谱》万树《石渠公传》:"乙卯(万历四十四年,1616)科乡荐,午门复试,己未科登进士。"无名氏《石渠公传》:"乙卯举乡荐……为礼科所纠,因停会试。明年春与会元沈同和等同复试皇极门,先生下笔不休,事得白。己未试南宫成进士。"(清光绪二年济美堂木刻本)

② 《宜荆吴氏宗谱》万树《石渠公传》:"任湖广蒲圻令,行取卓异,时逆珰(按魏忠贤)擅政。因公与东林诸君子交好,授刑部主事,寻改工部。"《重刊宜荆县旧志》吴炳传:"选授蒲圻令,多善政行,取得刑部。时魏珰屡起大狱,炳谨守绳法,不敢有所徇。改工部,值三殿。"按吴炳升刑部、改调工部当在天启四年。

受人雇佣的可能。[1] 第二个阶段是崇祯三年(1630),吴炳在福州知府任上告病回乡之后,九年(1636)补官浙江盐运司之前。吴炳回乡是因为刚正不阿、秉公办事得罪了福建总督熊文燦。这次赋闲长达六年,《情邮记》、《画中人》、《疗妒羹》应当完成于这个时期。《情邮记小引》自署作于崇祯三年,是五种曲中惟一可以确定写作年代的作品。

《宜荆吴氏宗谱》无名氏《石渠公传》说吴炳传奇五种"特以发抒愤懑不得志而托于骚人逸士之文",比较符合实际;又说这五种曲是"少作",则只能是相对于他晚年著《说易》的时间而言。总之,在崇祯九年吴炳补官浙江盐运司之前,《粲花斋五种曲》应已全部完成。此后他仕宦繁忙,数度调任。到变起甲申,时世动荡,追随南明君主流离转徙,再也不可能有写作传奇的时间和心情。

吴炳在创作五种传奇时期的生活背景和士大夫思想的局限,以及他所处的传奇戏曲创作环境,使《粲花斋五种曲》深刻与平庸同在,创新与窠臼并存。我们在肯定吴炳传奇成就的同时,对这一创作实际不宜视而不见。

吴炳的传奇对社会弊端有比较深刻的表现。《绿牡丹》让沈翰林模仿科考的方式来择婿,由于倩代而横生枝节,通过复试才真相大白,寓严肃于谐谑,辛辣地讽刺了当时泛滥的科场舞弊之

---

① 崇祯三年(1630)吴炳在福州知府任上以病告归,缘于刚正执法,得罪权贵。《重刊宜兴县旧志》吴炳本传:"时闽海刘香(海)老为寇,抚军熊文燦兵败舟焚,欲没洋贾金以偿费,嘱炳文致其狱。炳曰:'杀人媚人,吾不忍也。'"《宜荆吴氏宗谱》无名氏《石渠公传》:"时冢宰裔孙陈况有鬻科之狱,先生却暮夜之金而竟其事,几遇祸。"万树《石渠公传》:"转福建福州知府,时有巨富陈况中式,科场弊发,抚公嘱庇陈况。况使库吏曾士高馈银三千两,公却之,即革库吏。明日告病解组去。致书推官赵继鼎,具言其事。公退曰:'我既却金,又革库吏,事已白矣,若不速去,必为所噬。'"(清嘉庆二年木刻本)

风。在《西园记·冥拒》中作者又借工白丁之口，愤激地表达了对现实的批判："则我那酒囊还胜却诗囊润，饭肠更赛过文肠敏，便草包也不比得书包闷。娘子，你看天下人能有几个识字的。止不过，套成剽窃野狐禅；那里有，家藏真正兰亭本！"《情邮记》以枢密阿乃颜淫逸骄奢，差人去江南买妾，扬州通判王仁（忘仁）惧祸，以婢代女献给他作为戏剧冲突的起因，在情节发展中充分表现了权臣倚势欺人、胡作非为的行径，与当时许多传奇将现实政治仅作为没有多少实际意义的点缀显然不同。同晚明以来追求个性解放的先进思潮相呼应，《粲花斋五种曲》大旨言情，在《情邮记》的《说》和《小引》中吴炳甚至还发表了一篇"情论"，最后总结说："人身皆邮也，而无一不本于情。""无情则死，有情则生。"

但深刻思想的另一面是令人遗憾的平庸。《粲花斋五种曲》同情妇女，赞美女性的才情，《绿牡丹》甚至把科场搬入闺闱，让才女成为主考，多数作品却未能从根本上摆脱男权心理定势。如《疗妒羹》对小青的悲惨命运满怀同情，揭示了女性在男权社会中的被动地位，剧名本身却是男权意识的表现。作品针砭"奇妒"的目的是为了提倡"贤风"，而所谓"贤风"，就是要女性不仅心甘情愿，而且积极主动地替丈夫纳妾。小青生活之幸与不幸，完全取决于大妇的贤与妒，这当然不可能揭示造成小青悲剧命运的实质。剧末进一步宣扬传奇的主旨："愿贤风四海都传布……从今收拾家家醋"，更暴露了作者思想的浅薄。《情邮记》一夫二妻大团圆的结局，亦是男权中心意识的另一翻版。吴炳传奇的这类表现难免让人产生倒退之感——如果说《西厢记》中的张生对红娘尚有轻薄之语，《牡丹亭》却不曾让春香分享柳梦梅的爱情！

在传奇作品模式化日益严重的情况下，《粲花斋五种曲》在艺术上可说是努力追新。题材有两种情况：一是一空依傍，一是

据前人作品敷演，而以前者为主。《绿牡丹》、《西园记》、《情邮记》情事均未见于前人作品，最能表现吴炳的创造性。据卷末下场诗，只有《情邮记》的邮亭关目受到元代戴善甫《陶学士醉写风光好》杂剧的启发。剧本以一首诗在邮亭壁上反复唱和绾合男女主人公的姻缘，头绪纷繁复杂而丝丝入扣，远远超过旧本，被吴梅评为"明代各传奇之冠"(《情邮记跋》)。《疗妒羹》本事出于《小青传》，小青自画小像的一场独角戏，则来自对《牡丹亭·写真》的模仿。以广为传诵的小青诗为全剧的点睛之笔，这是吴炳的创造。如果说小青诗是题咏《牡丹亭》的名作，那么《疗妒羹》无疑是小青故事在戏曲中的上乘之作。

《粲花斋五种曲》善于用巧合结构传奇。《西园记》中有一支曲子："世人讳把差讹说，似这般颠颠倒倒偏有因缘结，这都是造化弄人真巧绝。"(《道场》[煞尾])这可说是吴炳对传奇结撰技巧的夫子自道。这个传奇以赵玉英的悲剧和王玉真的喜剧两条线索交织，悲剧一线批判包办婚姻的罪恶，喜剧一线则表现青年男女对婚姻自由的追求，具有丰富的现实色彩。可惜，过多的巧合冲淡了对悲、喜二线发展轨迹的内在揭示，两个少女的形象也未得到充分展现。李贽早在批评《琵琶记》时就提出了"太戏不像"的观点(《李卓吾先生批评琵琶记》第八出)。"太戏"指过于依赖巧合，"不像"指不符合生活的真实。遗憾的是传奇越往后发展这种弊病越严重。吴炳个人的才情在这种情形下所能发挥的余地，除了关目设置更精巧，就是刻画人物形象时有神来之笔。不是说吴炳完全不在人物刻画上用力，他作品中的女性形象，灵慧如车静方，深情如乔小青，热烈如鬼魂赵玉英，都不能说没有特点。《绿牡丹》中车本高和柳希潜在文会上的丑态，以及帘试时被谢英戏弄而不知所以然的愚蠢，令人过目就不会轻易忘却，这类局部的精彩，有时甚至超过了完整人物形象塑造所能达到的艺术效果。但巧设关目和写出典型环境，神来之笔和塑造完整

的个性形象，两者之间毕竟有不小的差距。由于未能超越巧合这一窠臼，吴炳恰恰在后一个层面上没有达到本来可能达到的高度。

第三节　孟称舜、阮大铖

孟称舜是越中曲家群的殿军。他的戏曲创作前期都是杂剧，后期则是传奇。同他的杂剧一样，传奇《娇红记》、《贞文记》和《二胥记》也可以分成两类，前两本是爱情剧，后一本则不妨看作是《残唐再创》的继续和发展。

《娇红记》传奇五十出，全名《节义鸳鸯冢娇红记》，是孟称舜的第一部传奇。它以同名话本小说为依据。在小说中娇娘是申生的表妹，飞红是申生舅父之妾。小说显然没有处理好飞红的身份，有损于申生对娇娘的真挚爱情，这是小说的重大缺陷。申生和妓女丁怜怜的关系同样有损于申生的形象，虽然这一情节是为丁怜怜怂恿帅府幼子求娶娇娘，破坏申生和娇娘的婚姻而设计。女鬼化为娇娘的形象同申生缱绻也是横生枝节，与主题无关。

在孟称舜之前，明初刘东生曾将小说改编为杂剧，题目加上“金童玉女”字样，使剧本带有宿命的色彩。孟称舜的传奇作于崇祯十一年(1638)，它全盘接受了小说的上述缺陷，不仅没有改进，某些缺点的表现，如申生同飞红的关系，甚至变本加厉。杂剧的作者刘东生是孟称舜的同乡前辈，他的杂剧当然可能被孟称舜注目。传奇既以“节义鸳鸯冢”为名，复加上杂剧题目的“金童玉女”字样，可以说是双重的道德说教。如果只看第四出娇娘的唱词“但得个同心子，死同穴，生同舍，便做连枝共冢，共冢，我也心欢悦”，就得出作品思想意义如何高超的结论，未免失之片面。尽管孟称舜在《古今名剧合选》的批语中有时对情节结构和

人物形象给予相当的重视，在实际的创作如《花前一笑》中也有良好的表现，但在改编《娇红记》时他似乎把这一些都置之脑后。从总体上看，这本传奇比不上他写爱情题材的杂剧。

《贞文记》传奇三十五出，全名《张玉娘闺房三清鹦鹉墓贞文记》。张玉娘，字若琼，是浙江松阳女词人。今存《雪兰集》。她十五岁许配表兄沈佺为妻。后来其父悔亲，玉娘不从，未婚而沈佺去世，她守节而死。所谓三清，指的是同死的两个侍女和一只鹦鹉。传奇戏曲根据这个传说，把这一对恋人写成观音菩萨的弟子善才和龙女下凡，龙女的侍者和鹦鹉跟着来到人间，又虚构尚书公子作为另一个求婚人，他中状元，沈佺第二，其他很少改动。如果说《娇红记》的金童玉女下凡还只局限于结尾，《贞文记》则以它贯穿全剧，使全剧充满了迷信说教。第三十二出甚至借侍女之口对司马相如和卓文君的故事横加指责："相如薄行，文君淫奔，枉号佳人。"这样的内容，使全剧成为失败之作。孟称舜杂剧中爱情题材的积极意义，到传奇《娇红记》中出现危机，但那可能是原作的复杂性和歧义使他难以驾驭。《贞文记》却表明这个危机已使作者不可逆转地由反礼教的鼓吹者，一变而为正统节烈观的卫道士。

《二胥记》以它的主角伍子胥和申包胥为名，演伍子胥父兄为楚所杀，他志在颠覆楚国，于是逃到吴国，随同吴王伐楚的故事。他的结义兄弟申包胥则志在复兴楚国，楚国被围时他逃到秦国求救，在秦廷大哭七天七夜，终于感动秦王出兵救楚，楚国得以中兴。事见《史记・伍子胥列传》。在司马迁笔下，惟一的主角是伍子胥，申包胥是次要的。传奇看来是二人并重，实际上覆楚是为复楚作张本，真正的主角变成申包胥，这是剧作者在明末特定历史环境中爱国思想的表现。剧中有许多描写使人联想到明朝灭亡前夕的情景，这是明清易代之际在戏曲作品中留下的一个士大夫的思想实录。在《长生殿》、《桃花扇》以至更早的

《千钟禄》之外，自有它独特的意义。除了它之外，这时期没有同一类型的第二部作品。

孟称舜戏曲受汤显祖的影响很深，甚至可以说没有《牡丹亭》就没有他的创作。在《古今名剧合选序》中他说："迩来真辞家更分为二：沈宁庵（璟）崇尚谐律，而汤义仍专尚工辞。二者俱为偏见，而工词者不失才人之胜，而崇尚谐律者则与伶人教师登场者何异。予此选去取颇严，然以辞足达情者为最，而协律者次之。"可见对于汤、沈，他的评论貌似中立，实际上倾向于汤显祖。就对汤显祖的模拟而论，孟称舜写爱情题材的杂剧更为成功。如《眼儿媚》、《桃源三访》、《花前一笑》中若干片段他创造性地学习汤显祖，曲文优美流畅，雅俗适中，得其形神。在传奇创作中则生搬硬套过多，这也是他的爱情传奇不如爱情杂剧的原因之一。模拟得较好的片断，是采用同一曲牌，以相近的句法描写不同人物或相似场景。如下面两支《一江风》：

> 《娇红记》第五出帅公子唱：小儿郎，富贵天生相，出壳从娇养。仗爷娘，心头爱惜，掌上奇擎，当做珍珠样。不须纸半张，不须字半行，生小儿脚踏在人头上。
>
> 《牡丹亭》第九出春香唱：小春香，一种在人奴上，画阁里从娇养。侍娘行，弄粉调朱，贴翠拈花，惯向妆台旁。陪他理绣床，陪他烧夜香，小苗条吃的是夫人杖。

模拟得较差的是不加变化，搬用现成的句子，《娇红记》与《贞文记》情况相似。下从《贞文记》中略举两例：第七出书手上场诗："天下秀才穷到底，学中门子老成精。"与《牡丹亭》第四出府学门子的上场诗完全相同。第十四出[江儿水]"他本是名门一例一例的神仙眷"，和[川拨棹]"这衷肠，除问天"两例，显然出

自《牡丹亭》第十出[山坡羊]:"拣名门一例一例里神仙眷……淹煎,泼残生,除问天。"

如果以"创作"二字来要求作品,不管模拟的效果如何,都不值得提倡。这是对孟称舜的剧作评价不宜过高的原因之一。

阮大铖(1587—1646),字集之,号园海,一号石巢,又号百子山樵,怀宁(今属安徽)人。万历丙辰(1616)进士,官至光禄卿。他在崇祯时依附魏党,福王立,又依附马仕英,迫害东林党人和复社文人。清兵渡江他闻风投降,随从攻打仙霞关,放马奔走,坠石上而死。阮大铖的德行一向为士林所不齿。虽然吴梅说不以人废言[①],但阮大铖的传奇在内容上实没有多少可取之处。

阮大铖撰有传奇十一种,今存《春灯谜》、《燕子笺》、《双金榜》、《牟尼合》四种,以前两种流传最广,合称《石巢传奇四种》。

《春灯谜》写了一个由种种巧合构成的故事。新任湖南湘乡学博的宇文行简之子宇文羲、宇文彦兄弟,同升任枢密院使的韦初中的两个女儿影娘、惜惜姐妹,经历了十次阴错阳差的误会,最后宇文兄弟题名金榜,与韦氏姐妹结为佳偶。剧无所本,因为故事起于元宵观灯猜谜,所以题名《春灯谜》;又因为全剧以十次错认为关目,也名《十错认》。《燕子笺》亦无所本,写唐代士子霍都梁与名妓华行云、尚书小姐郦飞云之间由误会而产生爱情,最后二女都归霍生。传奇的主要关目是飞云题诗于笺,被燕子衔去落人霍生手中,从而牵出二人情事,所以名《燕子笺》。

对阮大铖的传奇,誉之者有之,如梁廷楠《曲话》卷三赞其"具征巧思";吴梅则说它"深得玉茗(汤显祖)之神"[②]。诋之者如叶堂《纳书楹曲谱》(续集卷三)说阮大铖自谓学汤显祖,"其实未窥见毫发"。

《春灯谜》和《燕子笺》够不上一个时代的代表作,是因为它

①② 吴梅:《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社 1983 年版,第 162 页。

们原本仅为娱乐而作(真正的艺术家不会只满足于提供给观众娱乐的满足),致使思想境界不高,而他惯用的以双重结构和误会巧合结撰传奇的手法,则是那时期传奇家惯用的俗套。由时间略早于汤显祖和沈璟的剧作家史槃滥觞,这种结撰法逐渐成为模式。

第十四章　词与清曲

宋词成就辉煌，在文学史上与唐诗并称，明人勉力为词，虽有几个词人可称，并无一二大家名世。这样说并不是任意贬低明词，而是说在宋词达到鼎盛之后，明人事实上难以为继。但另一方面，即令是衰季，局部也会现出生机。所以，明词并非全无可称之作。

与元代相比，明代清曲在作家人数、作品数量上都更多，而且由于传奇戏曲声腔的发展而带来了音乐上的新变。尽管如此，明代清曲的成就在总体上仍然不能与元代相比。部分成就和某一阶段的繁荣或可踵武前人，然而若以数量的对比而将它与元代清曲相提并论，却是失之片面的拔高。数量可以说明繁荣，但并不一定意味着必然的突破与超越——特别是当我们从这一体裁的发展史来检验其价值时，这一点尤为重要。比上（元）不足，比下（清）有余，这就是明代清曲的实际地位。

第一节　在式微中努力的明代词人

一、明词的特点

陈子龙的《幽兰草词序》对明词有一番简赅的评述：

> 明兴以来才人辈出，文宗两汉，诗俪开元。独斯小道有惭宋辙，其最著者为青田、新都、娄江。[①] 然诚意音体俱合，实无惊魂动魄之处；用修以学问为巧便，如明眸玉屑纤眉积黛，只为累耳；元美取境似酌苏、柳间，然如"凤凰桥下"语，未免时堕吴歌。此非才之不逮也，钜手鸿笔既不经意，荒才荡色时窃滥觞。且南北九宫既盛，而绮袖红牙不复按度。其用既少，作者自希，宜其鲜工也。[②]

谁能做明词的代表，明清以来论者取舍不一，这些都可以忽略不论，这段话对我们认识明词的情况却比较重要：其一，明代文人对词的创作并不经意，所以成就不高；其二，词至晚明有民歌化的倾向，这种情况与当时山歌时调的流行同步；其三，南北曲兴盛，对词的传统形成强烈冲击。"其用既少，作者自希，宜其鲜工"，这些现象是互为因果的。

现代王易也论述了明词的缺点："其属于形式者，为律格之疏讹；其属于精神者，则缺乏真切感情与高尚气格也。"[③]他又说明词往往意随词竭，一览无遗，学豪放词的多粗犷不经，学婉约词的多纤艳无骨。加上不精词律，擅率度曲，"习闻南曲宫调之转犯，衬贴之增减，声韵之变化，遂以为词亦不必拘墟，无妨通脱，非据而据，以讹传讹，无知妄作，率由于此"[④]。这样的批评不能说全无道理，但大体上是以传统词学的眼光看待明词，自然难

---

① 青田为刘基，新都为杨慎，娄江为王世贞。

② 陈子龙：《陈子龙文集》，华东师大出版社 1988 年版，第 85 页。

③ 王易：《词曲史》，东方出版社 1996 年版，第 346 页。

④ 《词曲史》，第 347 页。

免认为它内外皆逾矩度，把明代词人受通俗文学影响而随时从俗、加以变化所体现的新特点看作弊病。宋词也有“好尽”的大家，如辛弃疾的不少词作；宋词亦有不拘格律的大家，如东坡词为格律所不能束缚。同样，就“真切感情与高尚气格”而言，明词也不是完全没有，只是不能与宋词相比罢了。

二、分期和创作

由于词在明代不太为人重视，几乎没有形成具有重大影响的词派。几社文人陈子龙、夏完淳、李雯、蒋平阶等被称为云间词派，可算一花独放。若以词家论，明词的发展可以大致分为三个时期，下面略述各时期较有特色的词家。

（一）明初词人

明初词人由元入明，词作或含蕴时代悲凉之气，或如诗歌一样承袭元末纤弱之体，虽然个人特色不太明显，但尚存宋代遗风。王国维《人间词话》（附录一）说：“有明一代，乐府道衰。《写情》、《扣舷》，尚有宋元遗响。”

刘基的词集名为《写情集》，长调沉郁悲凉，小词清婉纤丽，前者较有个人风格，远胜于小词。如《摸鱼儿·金陵秋夜》：

> 正凄凉、月明孤馆，那堪征雁嘹唳。不知衰鬓能多少，还共柳丝同脆。朱户闭，有瑟瑟，萧萧落叶鸣落砌。断魂不系。又何必殷勤，啼螀络纬，相伴夜迢递。
>
> 樵渔事，天也和人较计。虚名枉误身世。流年衮衮长江逝，回首碧云无际。空引睇，但满眼芙蓉黄菊伤心丽。风吹露洗。寂寞旧南朝，凭阑怀古，零泪在衣袂。①

① 《诚意伯文集》卷一一。

至正二十年刘基应朱元璋之聘到南京，参预朱元璋的军国要谋，大展平生之志，这首词或作于此时。词篇景物悲凉，情调感伤，似与词人春风得意的处境不符。然而在大变乱后来到金陵古都，世事沧桑的感慨油然而生，这样的表现也没有什么不合理。亲历的历史剧变和古都风物引起的感触流注笔下，个人的春风得意也掩不住改朝换代的悲凉。刘基这篇长调的风格，可说是时代气息的流露。至于《眼儿媚》一类小词，从题材到手法，不过是在前人的窠臼中讨生活。陈霆《渚山堂词话》（卷二）就指出："'云压雁声低'与'春山碧草秋重绿'二语动人，或谓未经前人道破。以予所见，亦转换'云开雁路长'与'春草秋更绿'耳。"

高启的词集名《扣舷集》。他富于才情，词风或雄秀高古，如《沁园春·雁》；或柔媚绵婉，如《行香子》"如此红妆"。《江城子·舟妇》（《扣舷集》未见载）则风情旖旎，类似民歌：

> 芙蓉裙衩最宜秋。柳边头，自撑舟。一道眼波、斜共晚波流。蓦地逢人回首笑，不识恨，却知羞。
>
> 夕阳犹在水西楼。漫归休，欵相留。教唱湾湾、月子照湖州。不怕鸳鸯惊起了，怕江上，有人愁。①

刘基、高启之外尚有一些清新之作，如杨基、瞿佑的作品，但模仿前人，创意无多。

解缙（1369－1415），字大绅，一字缙绅，吉水（今属江西）人。洪武二十一年（1388）进士，授中书庶吉士，后因上万言书批评太祖而被黜。永乐初任翰林学士，主持纂修《永乐大典》，深得明成祖信任。后陷"无人臣礼"罪人狱，三年后死于狱中。有《文毅

① 《全明词》，中华书局2004年版，第159页。

集》，其词集名《春雨斋集》。他的小令为人称道。如单调《落梅风》：

姮娥面，今夜圆。下云帘不着臣见。拚今宵、倚阑不去眠。看谁过广寒宫殿。[①]

据郎瑛《七修类稿》（卷二九），这首词作于永乐年间明成祖中秋夜宴上。当时月被云遮，解缙口占此词，夜半后月出明朗。明成祖大笑说："子才真可谓夺天手段也！"词意快截，了无余意，以天真自然取胜。

（二）中晚明词人

这时期词人众多，风格大体与同时期诗作相近。只是词以抒写个人情怀为传统，所以独抒幽怀的词作比较多。但也有一些词人写壮怀，言时事，发感慨，挟豪放之风。

"三杨"之首杨士奇词见《东里集》。他的词风表现太平时世的如《清平乐·赐从游万岁山》十首，与其馆阁诗风相类。他在古稀之年作的《满江红》，以春、夏、秋、冬为题写归田之趣，仍不失一贯气定神闲的风度，得闲逸清新之致。如《春牧》："一布袍，棕帽任逍遥，东风里。"《秋渔》："听数声，长笛白鸥前，江南调。"（《东里集》续集卷六二）

沈宣，生卒年不可考。字明德，号两山，仁和（今属浙江）人，居杭州武林门外。为诸生，万历中以岁贡官至安庆府学教谕。长于诗，爱画山水。有《除夕》、《元旦》两首词描写杭州风俗，调寄《蝶恋花》，词风俚俗，犹如展开一轴风俗画。如《元旦》：

接得灶神天未晓。炮仗声喧，催要开门早。新画

---

① 见文渊阁四库全书本《文毅集》卷四。

钟馗先挂了。大红春帖销金好。

苍术堆炉香缭绕。黄纸神牌，上写天尊号。烧得纸灰都不扫。斜日半街人醉倒。①

文徵明词风格婉丽，如“池面盈盈清浅水，柳梢淡淡黄昏月”（《满江红·春暮》），但境界最高，传诵最广的，则是慷慨激昂的《满江红》“拂拭残碑”：

拂拭残碑，敕飞字、依稀堪读。慨当初、倚飞何重，后来何酷。果是功成身合死，可怜事去言难赎。最无辜、堪恨更堪悲，风波狱。

岂不念，中原蹙。岂不念，徽钦辱。念徽钦既返，此身何属。千载休谈南渡错，当时自怕中原复。笑区区、一桧亦何能，逢其欲。②

明代沈润卿掘地，得宋高宗赵构赐岳飞的手敕刻石，文徵明这首词为此而作，和岳飞《满江红》。高宗一面在手敕中褒奖岳飞父子，一面却纵容秦桧设狱陷害他们。词的上阕以简练的叙事入题，苍茫沉郁的历史氛围笼罩全篇。接下来谴责赵构，抒发对岳飞的同情，低徊感慨与激昂悲愤的情怀相交织，犹如复调乐章。词人独具只眼的史观表现在下阙。换头迸出“岂不念”，以激昂的语气连连责问，为下面张本：赵构并非“不念”，而是私心一念，只想到设若中原恢复，徽宗归来，自己能否坐得稳帝位？“当时自怕中原复”——词人一语中的，揭示了历史的真实面目：一个小小的秦桧之所以能够杀害岳飞，正是因为他迎合了赵构

① 见文渊阁四库全书本徐釚《词苑从谈》卷一一。

② 《全明词》，第501页。

的这一点私心("逢其欲")。数百年来有许多人和《满江红》,为岳飞抱不平,但词意多在称颂岳飞忠烈,斥责秦桧误国。即以明代同调词为例,夏言的《和岳武穆》、张肯堂的《拜岳武穆祠次韵》都不出此境。王世贞的《满江红·和沈石田题宋高宗赐岳飞手敕》云:"十二金牌丞相诏,风波片纸君王狱。""北面生看臣构在,南枝死望中原复。"[①]这篇作品已翻同类题材旧意,但仍不如文徵明这一首写得剀切中的,抉隐发微。无论从内容还是从形式看,文徵明这首词在明词中都属不可多得之作。

杨慎有词二卷,他在明代文学家中以学问渊博著称,创作上也是多面手。况周颐的《蕙风词话》(卷五)评杨词曰:"自负见闻赅博,不恤杜撰肆欺。迹其忽俊不禁,信有奇思妙语,非寻常才俊所及。"然而杨慎的博学施于填词,形成好典之病;诸体无所不能,则使他对词的创作显得欠精心。升庵的小词有含蓄蕴藉之妙,如《点绛唇·旅思》、《清平乐·宫词》、《江月晃重山·立春》等。升庵词的妙处还在俚俗好尽,这为传统词学观贬责的缺点,在升庵词中恰恰形成妙趣天成的美感。如《渔家傲·滇南月节》十二首,按月分写滇南一年四季的花事,洋溢着浓郁的生活气息。长调《沁园春》抒写了旷达潇洒的情怀:

自寿一杯,休行吟泽畔,兀坐山隈。笑穷兵独舞,干戈载戢,却胡长啸,铅椠何才。归去来兮,人生老矣,生入玉门何日哉。新春好,且提壶沽酒,共赏花开。

催花击鼓如雷,酒色似、蒲桃初发醅。任天河水泻,流千银汁,月轮桂老,撑破珠胎。岛上红云,洞中香雪,醉倒花娘锦被堆。与君约,醉乡深处,不饮休来。[②]

---

① 见《兰皋明词汇选》卷六,辽宁教育出版社1998年版,第124—125页。

② 见《全明词》第790页,《升庵集》未见载。

汤显祖以一代传奇大家而被误推为晚明词家之首。卓人月编的《古今词统》,收汤显祖词十五首(其中误收一首高启作品),王易的《词曲史》更称"晚明词家更少巨子,其可称者,首推汤显祖……有《玉茗堂词》"[①]。然而汤显祖并没有《玉茗堂词》,这个长期的误会,并不始于王易。大概人们是受了《紫钗记》第一出李益上场词《西江月》的影响,因为里头有一句"点缀红泉旧本,标题玉茗新词。"其实世传所谓汤词,都是从"四梦"辑得。《兰皋明词汇选》(卷二)载《阮郎归》"不经人事意相关",标题为《闺怨》。又载《好事近》"帘外雨丝丝",标题为《愁怨》。其实前一首见于《牡丹亭》第十四出《写真》,词牌作《醉桃源》,是杜丽娘和春香的上场词。第二首则见于《紫钗记》第三十九出《泪烛裁诗》,是小玉的上场词。《兰皋明词汇选·例言》云:"明代鸿儒,集无词稿,昔人每每憾之。是编博览空搜,不遗余力。如……汤显祖……皆昔人所未及见……"此书所收汤显祖词两首,也不过是一个移花接木的小把戏。然而以讹传讹,后出的《明词综》采摘《兰皋明词汇选》,照采这两首词。[②] 近人王易的《词曲史》也采了《阮郎归》。迄今还有编选者把汤显祖列入词家。如《全明词》据《古今词统》收汤显祖词十五首,据《坐隐先生集》收汤显祖词一首,都出于同一个误解。汤显祖并没有专门的词作和词集,算不上词家。

施绍莘,字于野,自号峰泖浪仙。生卒年不详。华亭(今上海)诸生。性情疏放不羁,好声妓,工乐府,慕张三影(北宋张先)所作乐府,词集名《花影集》。施绍莘的小词尤有秀发之句,抒情爽朗而真挚,如《西江月·忆旧》其一云:"当初不道有多般,到此

---

① 见《词曲史》第360页。

② 详见《明词综》卷四,四库备要本。

思量何限。"其二云"见则断无今后，思来煞有从前。"[1]

陈继儒(1558—1639)，字仲醇，号眉公，华亭(今上海)人。以弱冠补诸生，后以隐士结茅自居，却知交遍天下。有《晚香堂词》二卷。其小词风神潇洒，多表现淡泊适意，僧谈见道。如《风中柳》：

燕燕于飞，补葺旧巢堪宿。草庵宽、何须华屋。水儿一曲。山儿一幅。翠微中、须眉皆绿。

柱杖敲门，有客来看修竹。但家怀、园蔬溪蔌。菊花酒足。松花饭熟。日三竿、图些清福。[2]

(三)明末词人

吴易(1612—1646)，字日生，号朔清，吴江(今江苏吴江市)人，崇祯十年(1637)进士，文武双全，文名甚高，明亡后效力福王。弘光元年，他以太湖为根据地起兵抗清，事败后全家投水死，他泅水得脱，收拾余部继续抗清，次年被俘，就义于杭州草桥门。

《明词综》说吴易有《南湖倡和词》二卷(《明词综》卷七)，现代赵尊岳《惜阴堂汇刻明词提要》则说他有词二十一首。作为抗清将领，吴易的词慷慨激昂，后世有词家认为是对文天祥《正气歌》的继承。山河破碎，激起他内心强烈的爱国豪情，他在词作中以浪漫的想像，表明自己的抗敌斗志。他显然受到辛弃疾的影响，不止一次以神话传说中补天的女娲为喻，表达自己的报国豪情。如："愿化为、彩石补还他，乾坤缺。"(《满江红·和王昭仪》)"谁只手，补天缺。"(《贺新郎·寄怀史弱翁孙君昌赵少文吴

① 见《兰皋明词汇选》第48页。

② 见文渊阁四库全书本《御选历代诗余》卷四三。

扶九包惊儿》)与充沛的爱国感情相呼应，吴易词意象宏大，气势磅礴。如“霸图牛斗曾雄踞，气压回澜万弩。”(《摸鱼儿·浙江潮》)“倚剑昆仑封豕骨，洗兵星海长鲸血。”(《满江红·除夕丹阳道中》)吴易的词作以浪漫激情为底蕴，可说是明代的豪放词。《浪淘沙·临刑绝命》表现了词人视死如归的精神和壮志未酬的悲愤，如下阙：“歌笑酒垆旁。筑击高阳。弯弓醉里射天狼。瞥眼神州何处在，半枕黄粱。”最能代表吴易豪放风格的词作是《念奴娇·渡江雪霁》。开篇“江天一派，初日霁、万树千山争白”的山河气势，与“银甲霜戈，浑认作、缟素三军横列”的悲壮情怀相配，一个“席卷崤秦，长驱幽蓟，试取中兴烈”的英雄形象跃然纸上。[①]

与诗歌流派众多的情况相反，明词不尚流派。只有明末以陈子龙、夏完淳为首的云间词派有一定影响，其成员大体与云间诗派相当。清代彭孙遹《金粟词话》说：“近人诗余，云间独盛。”云间词派陈子龙、李雯、宋徵舆并称“云间三子”。他们有唱和词集《幽兰草》，为三人早期作品的合集。王国维对这个词派评价不高，他在《人间词话(删稿)》中说：“唐五代北宋词，可谓生香真色。若云间诸公，则彩花耳。《湘真》(按陈子龙词集)且然，况次也者乎?”若以词史论，王国维的这个评价不算苛刻。但对在抗清救亡中产生的陈子龙、夏完淳、吴易词不能以彩花一概而论。吴伟业编选《倡和诗馀》六卷，收六种词集。其中有陈子龙的《湘真阁存稿》。这个集子的背景与《幽兰草》完全不同，作于明亡后血雨腥风的抗战中。词风、意象或无多少改变，但已无旧时浮艳，含蕴了几许悲愤，几许凄伤。

陈、夏词风属婉约一流，与他们诗风的慷慨雄健完全不同。从他们的诗词对同一题材的表现看，这种区别尤其明显。同是

① 以上引自《全明词》第2915、2916、2918页。

爱国情怀，当他们用诗歌来表现时，直抒胸臆的方式与雄浑激昂的格调成为主要特点，呈现于词，却往往出之于闺阁春怨，以比兴手法委婉诉说。可见，他们在词的创作上比较坚持以婉约为正宗的传统，同吴易形成鲜明的对比。陈子龙在《幽兰草・题词》中表明，在他眼里词不过是"小道"，"以当博弈"而已。这也是云间词派的共识。由于他们对词与诗的创作持不同态度，成就的高下也就不一样。但婉约词以比兴、寄托为特点的抒情传统，在明末激烈的社会变革中，为辗转江南进行抗清斗争的陈子龙、夏完淳这样的文人所继承，不可能不融入深切的亡国之痛和身世之感，从而形成独特的审美价值，并对处于相似时代背景下的清初文人词风产生影响。



对陈子龙的词，《兰皋明词汇选》有两则评语可说是独有会心。一则是卷三《小重山・忆旧》下胡应宸评："先生词凄恻徘徊，可方李后主感旧诸作。然以彼之流泪洗面，视先生之洒血埋魂，犹应颜赭。"一则是卷七《念奴娇・春雪咏兰》下顾璟芳评："此大樽之香草美人怀也。读《湘真阁》词，俱应作是想。"[①]我们寻绎陈子龙这类词的真实情感，会看到他往往在隐晦的比兴中有一二情语或意象，暗示其情感的真正指向。这类意象点破了词中情感的隐秘，让我们不能以一般男女情词来解释。如《唐多令・寒食》：

> 碧草带芳林。寒塘涨水深。五更风雨断遥岑。雨下飞花花上泪，吹不去，两难禁。
>
> 双缕绣盘金。平沙油壁侵。宫人斜外柳阴阴。回首西陵松柏路，肠断也，结同心。[②]

---

① 《兰皋明词汇选》第 73、153 页。

② 陈子龙：《陈子龙诗集》，上海古籍出版社 1988 年版，第 611 页。

结句中的“西陵”是明王朝陵寝，标题寒食即清明节，是中国民间的扫墓日。这是词人的绝笔词，标题与结句的意象呼应，使读者不难准确领会其词旨，理解词人寄寓于儿女情肠中的爱国情怀。

作为同一个流派的词人，夏完淳表现爱国情怀的词如《烛影摇红·寓怨》[①]，也以比兴手法抒写家国破亡之恨。上阕托寓于失意的宫人，以明国恨；下阙托寓于落魄的王孙，以示家仇。开篇就有很深的言外之意：“辜负天工，九重自有春如海。佳期一梦断人肠，静倚银缸待。”上天让深宫洒满春色，占不住春光的人只能怨人负天而不能怨天负人。这里暗寓了词人对导致家国覆灭的明王朝统治者的谴责。下几句寓复国之志可能犹如一梦，但纵使肠断心伤，仍抱着期望。下阙道“一自市朝更改，暗销魂、繁华难再。”“市朝更改”寓明朝灭亡，“暗销魂”、“难再”表现心中深切的亡国之痛。接下来以“金钗”、“珠履”描写繁华景象，前者指美人，后者指门客，来自《史记·春申君列传》：“春申君客三千人，其上客皆蹑珠履以见赵使。”词风虽然哀婉，但忠愤之气流注其间，少年英雄的情怀依然动人。

柳如是（1618—1664），吴江（今属江苏）人。本姓杨，名爱。后寓姓柳，名隐，又改名是，字如是，以柳姓郡望号河东君，又号蘼芜君。柳如是诗词创作成就很高，当时名妓能词者没有谁能和她相比。她先与陈子龙有一段情缘，后嫁钱谦益，早年与明末政治和江南抗清斗争多有关联，钱谦益死后她因家变自缢身亡。柳如是在身前和身后，被许多卫道士深诋厚诬。对这样一个人物，著名历史学家陈寅恪为她写了洋洋八十余万言的《柳如是别传》，这里不再赘述，只引录该书第三章经陈寅恪校订的柳如是

① 夏完淳：《夏完淳集笺校》，上海古籍出版社 1991 年版，第 377 页。

词的代表作《金明池·咏寒柳》，以见柳氏词风：

> 有怅寒潮，无情残照，正是萧萧南浦。更吹起，霜条孤影，还记得，旧时飞絮。况晚来，烟浪斜阳，见行客，特地瘦腰如舞。总一种凄凉，十分憔悴，尚有燕台佳句。
>
> 春日酿成秋日雨。念畴昔风流，暗伤如许。纵饶有，绕堤画舸，冷落尽，水云犹故。忆从前，一点东风，几隔着重帘，眉儿愁苦。待约个梅魂，黄昏月淡，与伊深怜低语。①

词步秦观同调词韵，且不说尽得咏物神韵，单是多处化用前人诗词、戏曲而运用无不妥帖自然，已足见词人才情之高迈。

第二节　清曲的创作和发展

一、清曲之正名及明代清曲的地位

现在一般把非戏曲之曲称为散曲，这是不通之论。因为散曲本与曲牌联套体的戏曲相对，是同一种曲在歌场清唱和在舞台上演出的区别。而小令原是词学用语，虽然常在曲中借用，并不贴切。

清曲是与戏曲相对的概念，所以明代胡文焕《群音类选》把它称为清腔。它是一种演唱艺术，也称清唱。曲在音乐体例上分为支曲和套数两种。按胡氏的分类，只是套数才有清曲和戏曲之分。他这种说法有一定的道理。曲牌联套体是中国古代戏

---

① 陈寅恪：《柳如是别传》，北京三联书店 2001 年版，第 342—343 页。

曲的主要形式，戏曲以唱为主，以表演为辅，所以行家说"听戏"而不说"看戏"。曲脱离舞台而在一定场合单独演唱就是清曲。清曲和戏曲之分，在当时只是歌场与舞台演出的区别。与戏曲相比，演唱清曲不上妆、无宾白、无表演，只有简单的伴奏和歌唱，它流行的场所与戏曲大致相同。就大多数金元杂剧而言，北曲只是抒情唱段，它几乎没有什么动作和情节。杂剧以曲为主，以科白为辅。就这一点来说，杂剧和清曲中的套数可说没有区别。清曲的套数和杂剧、南戏、传奇的套数相同的一面占压倒地位，相异的一面则居次要地位。上面说胡文焕的分类有道理，但他忽略了一点，清曲既包括有组织的套曲，也包括无组织的支曲。支曲与套数一样是可以清唱的。王骥德《曲律·论小令》就说："渠所谓小令，盖市井所唱小曲也。"

扬州清曲也可以作为上述说法的旁证。据《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》，扬州清曲是产生于扬州，流行于江浙一带的一种专供清唱的地方曲种。它起源于元代市井小唱，以元代清曲为基础，吸收当地的各种民歌时曲而形成。它形成的时期，大体相当于[挂枝儿]、[银纽丝]等时尚小令盛行的明中叶。沈德符《万历野获编》"时尚小令"条中所载的小曲曲牌，为扬州清曲所常用，至今大多保留在扬州清曲中。扬州清曲有"单片子"（支曲）和套曲两种，前者短小抒情，后者则可以用来演唱完整的故事。无论从扬州清曲的来源还是体制看，都证明清曲是歌场清唱之曲。我们还可以从《金瓶梅词话》中找到例证：《金瓶梅词话》说到清唱有上百次，其中有套曲也有支曲。不包括只引曲牌名或首句的曲子，全书引录的清曲多达二十组套曲、一百二十支支曲。其中既有流行时曲如[锁南枝]、[山坡羊]等，也有元明文人的套曲原作。我们应当补充胡文焕的分类，把支曲和套数统称为清曲，而不再含混不清地称为散曲。

与从元、明清曲数量对比抬高明曲的情况相反，一些研究者

认为明代清曲失去了元曲固有的风格特点、生活气息、战斗作用，在形式上词化雅化，在音乐上取南曲的绸缪婉转，在内容上则主要表现男女之情，所以明曲不如元曲。如果我们从另一个角度看问题，这些缺点可能反而正是明代清曲的特点。要求明代清曲保持元代固有的风格是不合理的。南曲流行与谱写艳情，明代清曲的这两个特征，前者表现了明代音乐的新变，后者则是明代市井风情的反映。失去它们，明代清曲自身的标志何在？用机械的、庸俗社会学的观点去看文学的发展，只能导致对后世文学的片面否定。

明代清曲之所以能上承元代而在局部有所发展并取得一定成就，可以列举出多种因素，但至少有三个因素是主要的：

一是戏曲在明代的进一步繁荣，促进了清曲的发展。金元以来成熟的戏曲在明代不仅没有衰歇，而且杂剧一直在上演，南戏则发展成为明清两代戏曲的主流——传奇。明代传奇剧本可以用南戏四大声腔中的任何一种来演唱，后来其中的昆腔经魏良辅的改造和梁辰鱼的实践，成为晚明和清代前中期占主导地位的戏曲声腔。元曲本来就有戏曲与情曲之分，两者的繁荣有一定关系。在明代传奇戏曲兴盛时，杂剧与南戏仍在流行。既有北曲也有南曲，清曲发展的天地广阔，繁荣可说势所必然。盛行于元代的北曲清唱（弦索）入明后传入吴中，变为南唱。昆腔兴起，以其清柔优美的腔调博得士大夫的喜爱，风靡天下。这两个转折都促进了明代清曲的繁荣。万历四十六年刊出的顾起元《客座赘语》卷九《戏剧》条对此有记载：

> 南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有燕会，小集多用散乐（即清唱），或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用筝、纂、琵琶、三弦子、拍板……后乃变而尽用南唱，歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者

……今又有昆山，校(较)海盐又为清柔婉折，一字之长，延至数息，士大夫稟心房之精，靡然从好。①

其后沈宠绥《度曲须知》"弦索题评"条也有相类论述。此书"弦律存亡"条又引王世贞的话："北筋在弦，南力在板。"王骥德《曲律》"点论南北曲第二"与之说法相同。在北曲南唱时期，清唱者已只用一小拍板，或以扇子代替。在昆腔兴起之前，南曲清唱已经成风。昆腔兴起之后，沈璟、王骥德、沈自晋等重格律的吴江派曲家，又创制了集曲(犯调)，从而使新的曲调不断衍生。这无疑扩大了断曲的生成能力，也促进了清曲的繁荣。

清曲演唱盛行于明代。虽然与词一样，随着时代的前进，它的音乐成分已全然丧失，成为纯粹的案头文学，但追溯明代清曲繁荣之因，不能不重视它与明代传奇戏曲发展的关系。

二是文人学士生活与抒情的需要促进了清曲的繁荣。中晚明以来士风放荡，许多文人学士以风流自命，流连青楼为歌妓作清曲，传唱市井。他们与元代文人被迫沉沦完全不同，所以这些曲子以南曲为调(人称"吴歈"、"吴骚")，以风月为内容，迎合了人们追求新声的心理和整个社会的奢靡之风。这两种情况使清曲大量产生，形成了明代清曲量的剧增。但这种繁荣的另一端，是明代清曲与元代相比质的落差。另一方面，随着明代中后期社会矛盾的加剧，也有一部分正直的或不得志的文人，敏锐地感到社会的不平和危机。于是，他们以清曲这种在元人手中嬉笑怒骂，鞭挞社会现实，抒发不平之气的形式，发泄心中的愤懑，揭示社会弊端；还有一部分文人借南曲柔绵婉转的音乐特点，抒写男女之间真挚的爱情。这两类作品为数不多，却使它在局部可以同元代清曲媲美。

① 见《元明史料笔记丛刊本》，中华书局 1987 年版，第 303 页。

三是市井时调小曲的流行促进了明代清曲的繁荣。明代清曲固然继承了元代后期清曲的雅化倾向，但当时民歌时曲对文人清曲的影响，显然要更大。明代文人清曲除了在总体上有时调的感觉，有的干脆就用时调来写。冯梦龙的《夹竹桃》自不待言，其他文人也对时调怀有浓厚的兴趣，如赵南星的《芳茹园乐府》中有[罗江怨]、[银纽丝]，冯惟敏的《海浮山堂词稿》中有[锁南枝]、[玉抱肚]，刘效祖的《词脔》中有[挂枝儿]、[双叠翠]，等等。我们应当充分注意明代时曲对文人清曲的影响，也可以说，民间时调是文人清曲创作的一个源泉。

二、清曲在各时期的不同风貌

如上所言，明代清曲的繁荣既与戏曲音乐的变化和文人学士的生活需要密切相关，那么，它的发展，从音乐上说自应以昆腔兴起为界分为前后两期。不少学者持这样的看法是有道理的。同时，这也与社会背景变化所带来的清曲题材、风格的变化大致吻合。

人们将明代清曲分为若干流派，各人划分的依据不同，众说纷纭。[①] 清曲既是清唱之曲，那么，如果硬要划分流派的话，自然也应以音乐为依据分为南、北二流，但不能机械地指定某人为北，某人为南。因为清曲同戏曲一样，曲分南北最初可能与地域有一些关系，但是越往后这种关系就越疏远。以音乐划分南北和按地域划分南北的区别在于，明代清曲处于南北曲交相融会，而后以南曲为主的音乐背景下。当时的清曲作家往往笔兼南

① 如陆侃如、冯沅君从流变上分为三派：冯惟敏、王九思、康海等继承马致远的为一派；王磐、金銮、施绍莘等继承张可久的为一派；梁辰鱼、沈璟、王骥德等崇尚文采格律的为一派(《中国诗史》，作家出版社 1956 年版第 718—719 页)；刘大杰从地域上分为南北二派：北派以冯惟敏为魁，南派以王磐、施绍莘为首(《中国文学发展史》，上海古籍出版社 1982 年版第 1078 页)。

北，并不以地域为界分南音北曲。昆腔兴起之前，北曲仍处于强势，但南曲已蓬勃发展，并盛行北曲南唱。昆腔风靡全国，更打破了南北地域之限。所以，说明代清曲分南北风格，只能就整体而言。这样看问题，可能比较符合明代清曲的实际情况。

中国文学艺术风格的南北之分，从《诗经》、《楚辞》时代即已开始。戏曲的南北曲出于完全不同的音乐体制，所以南北曲有的曲牌虽同，音律实异。音乐与曲词对应，适应于表达不同情感的需要，从而也就形成了不同的风格。

明代戏曲理论家对南北曲不同风貌的一些描述，可以帮助我们感受它们各异的色彩。王骥德《曲律》说："北词如沙场走马，驰骋自由；南词如揖逊宾筵，折旋有度。"（卷四《杂论》第三十九下）徐复祚《曲论》说："我吴音宜幼女清歌按拍，故南曲委婉清扬。北音宜将军铁板歌'大江东去'，故北曲硬挺直截。"简言之，北曲比较豪放，南曲比较婉约。

保存明代清曲的总集，按年代先后，在明代有《盛世新声》，后来张禄对《盛世新声》进行增删校订后，更名为《词林摘艳》。其后郭勋辑有《雍熙乐府》。张楚叔、张旭初编选的《吴骚合编》，是在《吴骚一集》、《吴骚二集》、《吴骚三集》中选辑而成。"吴骚"指昆曲。周之际编《吴歈萃雅》是南曲的选集。今人任中敏编的《散曲丛刊》收康海、王磐、冯惟敏、沈仕、施绍莘的清曲集五种。谢伯阳编《全明散曲》收小令 10606 首，套数 2064 篇。[1]

明代前期，一些由元入明的作家承元曲余绪而作清曲。也有如朱有燉这样的皇室宗族，为宫廷、王府的宴乐而作。这时期清曲作品留存本来不多，所存者大多内容贫乏，音乐沿袭北曲，没有多少时代特色。

随着北曲南唱的盛行和南曲的发展普及，南北曲相互借鉴，

---

① 谢伯阳：《全明散曲》，齐鲁书社 1995 年版。

争奇斗艳。另一方面，世风的奢靡与社会各种矛盾的显露并行，使一些清曲作家走出狭隘的天地，比较多地涉及社会生活。弘治以来，清曲进入了繁荣时期，作家作品迭涌，题材广泛，风格各异。北曲直面现实，刚劲沉雄；南曲传情摹态，清丽柔婉。明代清曲至此才呈现出自己的特点。陈铎、王磐、冯惟敏等三人可为这一时期的代表。

陈铎（约1488—1521），下邳（今江苏邳县）人，世居南京。字大声，号秋碧。能画工诗，为人倜傥不羁。他精研曲律，以词曲驰名，牙板随身，当时教坊有"乐王"之称。钱谦益《历朝诗集小传》（丙集本传）说他"所为散套，稳协流丽，被之丝竹，审宫节羽，不差毫末"。合律依腔是陈铎清曲的特点，但他并非专务声律，而是"贯之词意，不加雕琢"（《列朝诗集小传》本传）。他的《梨云寄傲》与《秋碧乐府》虽被人讥评多蹈袭而少才情，但时有清新可玩之句，如[沉醉东风]《溪隐》写秋天傍晚的美景："铺水面辉辉晚霞，点船头细细芦花。""天雁外山如画，占秋江一片鸥沙。"陈铎的清曲比较本色的是《滑稽余韵》，特别是对市井百态、各色人等，特别是手工艺人的描绘，都能捕捉特征，表现出市井百姓的生活。在明代清曲中，这是不可多得的一轴市井风情画。如[水仙子]《瓦匠》写瓦匠的泥瓦生涯："弄泥浆直到老，数十年用尽勤劳。"[醉太平]《挑担》写脚夫："一年三百六十日，不曾闲一日。"[雁儿落带过得胜令]《铁匠》写铁匠的巧手与辛劳尤为真切：

> 锋芒在手高，锻炼由心妙。衡钢煨的软，生铁炼得燥。彻夜与通宵，今日又明朝。两手何曾住，三伏不定交。到处里锤敲，无一个嫌聒噪。八九个炉烧。看见的热晕了。[①]

① 以上引录陈铎作品依次见《全明散曲》第451、530、553、525页。

王磐(约 1470—1530),高邮(今属江苏)人。字鸿渐,号西楼。有清曲集《王西楼先生乐府》。他生于富家,但不乐富贵,不求功名,喜好古文词,寄情于山水之间。他住在城西小楼精研音律,和名流交往,曲学造诣日深。这样的生活态度和生活天地,使他的作品吟咏山水,自抒闲情。但他还有一些作品讽刺时世,笔锋之尖锐不让元人。这些作品说明王磐并不完全是一个世外闲人。钱谦益称他和陈铎为"南曲之冠"(《列朝诗集小传》丙集本传)。

王磐写得最好的作品,在对市井风物形象而传神的描绘中融入对时世的感慨,形成意蕴深沉的寄托。其意境宏阔,气势强劲,曲体风味浓郁,北曲的豪放与南曲的精工之巧妙结合,都为明代清曲少见。支曲[双调蟾宫]《元宵》、[朝天子]《咏喇叭》,套曲《久雪》是他的代表作。

《元宵》运用对比手法,嗟叹佳节今不如昔:"听元宵往岁喧哗,歌也千家,舞也千家。听元宵今岁嗟呀,愁也千家,怨也千家。那里有闹红尘香车宝马,只不过送黄昏古木寒鸦。"在作者笔下,不仅人失去诗酒风流,连春风也觉得冷落寂寞。情景交融,今昔对比,使这支清曲意境开阔。《咏喇叭》借物讽喻时事,诙谐幽默中透出辛辣和愤怒:"喇叭,锁哪,曲儿小腔儿大。""眼见得吹翻了这家,吹伤了那家,只吹得水尽鹅飞罢!"作品抓住乐声的特点,贴切地讽刺作威作福、仗势欺压百姓的宦官,深刻地表现了明武宗时期宦官为祸的政治现实。

《久雪》是寄托遥深、气势宏大的套曲,开篇即从不同寻常的角度描写了雪的形象:

[一枝花]乱飘来燕塞边,密洒向程门外,恰飞还梁苑去,又舞过灞桥来。攘攘皑皑,颠倒把乾坤碍,分明

将造化埋。荡磨的红日无光，限逼的青山失色。[1]

这是全套的第一支曲子，它对雪的描写，不是文人学士笔下通常的赞美，而是写它搅扰环宇、凌逼万物的暴虐，雪性恶的一面被渲染得异常可怕，犹如一个面目狰狞的恶魔。第二支曲子用白描手法写景，用典故写人事，具体表现雪对天地万物特别是对人造成的危害。尾声坚信待到日出天晴，恶雪自然消融："有一日赫威威太阳真火当头晒，有一日暖拍拍和气春风滚地来，就有千万座冰山一时坏。扫彤云四开，现青天一块，依旧晴光瑞烟霭。"雪的形象所蕴含的丰富象征意义，足以引起人们对天地间各种恶势力的联想。第三支曲子用典故进一步强化了这种意蕴："把一个正直的韩退之拥住在蓝关，将一个忠节的苏子卿埋藏在北海，把一个廉洁的袁邵公饿倒在书斋。"可以说，作品的气势有多大，作者对现实的不满就有多深。

冯惟敏（约 1511－1580），临朐（今属山东）人。字汝行，号海浮。嘉靖年间举人，官至保定府通判，后来辞官隐居田园。《列朝诗集小传》本传说他"善度近体乐府，盛传于东郡"。其清曲收于《海浮山堂词稿》。冯惟敏的故居山水绝胜，所以他的清曲中有许多描写山水的作品。他曾耽于仕途，但仕途并不得意，所以对世事的不平深有体会。他谙熟曲律，有深厚的艺术造诣，清曲题材广泛，朴素自然，格调不俗，达到了相当高的水平，他因而成为明代清曲家中的翘楚。套曲[玉芙蓉]《喜雨》的第二支曲子表现农家久旱逢雨的欢欣，风格活泼自然，清新明朗，是一曲动人的田园牧歌：

初添野水涯，细滴茅檐下，喜芃芃遍地桑麻。消灾

---

① 以上引录王磐作品依次见于《全明散曲》，第 1044、1049、1051 页。

不数千金价，救苦重生八口家。都开罢：荞花、豆花，眼见的葫芦棚结了个赤金瓜。①

和田园的闲适不同，套曲《骷髅诉冤》以浪漫的手法，鞭挞明世宗时贪官段顾言假借审命案强发民塚，不择手段搜括民脂民膏的罪行。奇特的想像挟以辛辣的笔调，满纸愁云惨雾，沸腾的民怨渗透纸背。

嘉、隆年间昆腔兴起，虽未很快称雄剧坛，但这个转折对清曲的发展产生了不可低估的影响。至此，南曲风头日健，直到明末都是清曲的主流。这时期，以梁辰鱼、沈璟为代表的曲家重视音律，兴起集曲、犯调，提高了清曲的创调能力；而薛论道这样的作家，则把边塞题材引入清曲，为清曲带来了一股清新的气息。这是清曲发展史上北曲全面衰落的时期，然而，取而代之的南调清曲，却没有足以骄人的成就。

梁辰鱼清曲集名《江东白苧》，有初、续二集。据张大復记载，魏良辅能谐声律，转音若丝，许多人争师之。"梁伯龙闻，起而效之，考订元剧，自翻新调，作《江东白苧》、《浣纱》诸曲，又与郑思笠精研音理，唐小虞、郑梅泉五七辈杂转之，谓之昆腔。"②可见，作为第一个把昆腔引入戏曲创作实践的曲家，梁辰鱼的《江东白苧》在清曲中的地位与《浣纱记》在传奇戏曲中的地位同样重要。《江东白苧》中的清曲，多是有闲公子或富商大贾寻花问柳时的助兴之作。这类题目在集中比比皆是，如[中吕好事近]《壬戌季春代朱长孺赠金陵吕小乔》、[双调步步娇]《别情·壬申秋日代幻住子寄邢素兰作》、[仙吕小措大]《癸酉季秋代绿萝居

① 以上引录冯惟敏作品依次见于《全明散曲》第1921、2100 2103页。

② 详见《梅花草堂笔谈》卷一二《昆腔》，上海古籍出版社1986年版，第774页。

士怀马湘兰作》、[小桃红]《乙亥初秋代安茂卿寄南都褚茜作》等。此外还有许多同类性质而没有注明年月的作品。为生活所迫，有时梁辰鱼得"巧喉倩辅"，"自奏其制"(《皇明昆山人物传》)，以博取主人及其姬妾宠妓的欢心。[①] 以梁辰鱼为例，产生于这些场合的清曲，除了合律依腔之处，剩下的就只是讲究词藻，曲尽婉媚，而没有丰富的情感和体验，所以当时有南词出而曲亡之说。

沈璟有清曲集《情痴寱语》、《词隐新词》各一卷，《曲海青冰》二卷。原书失传，在《太霞新奏》、《吴骚合编》、《彩笔情词》等选本及《南词新谱》、《曲品》杨志鸿抄本附录中，可辑得其清曲套数(包括杂宫调)四十二套，支曲十六支。[②] 沈璟的清曲绝大多数是冶游赠妓之作，艺术水准也很平庸。偶尔有一些佳句，也因为缺少必要的衬托而不能成为完璧。《曲海青冰》将前人的北曲改写成南曲，作者的原意是希望青出于蓝而胜于蓝，冰成于水而寒于水。但眼高手低，令人失望。如把元代郑光祖的双调[驻马听]中"雨过池塘肥水面，云归岩壑瘦山腰"改为"云消岩谷瘦山腰，雨多水面肥饶"。多此一举，不说点金成铁，至少也是弄巧成拙。作品中占大量比重的北曲翻南曲和新创的犯调、集曲即所谓"变声歌"，说明他在清曲的创作中也是把曲律放在第一位，而思想性艺术性倒在其次。他是当时公认的曲律权威，令人不解的是他自己的作品，无论戏曲还是清曲，脱韵和任意增减字句的情况并不少见。王骥德《曲律》(卷四)说他"吴江守法，斤斤三尺，不欲一字乖律，而毫锋殊拙"。这个批评，"不欲一字乖律"是溢美

---

① 如《万历野获编》卷二五《词曲・南北散套》说："梁少白(辰鱼)《貂裘染》(即[南吕宜春令]《辛酉季秋代沈太玄赠金陵杨季真》)，乃一扬州盐客眷旧院妓杨小环，求其题咏。曲成以百金为寿。"(元明史料笔记丛刊本，中华书局1997版第640页)

② 据徐朔方辑校《沈璟集》，上海古籍出版社1991年版。

之辞,“豪锋殊拙”倒是事实。

薛论道(1531? —1600?),定兴(今属河北)人,字谈德,号莲溪居士。年少时就有文名,喜好谈兵。从军三十余年,官至神枢参将。曾弃官归里,后来又被起用。有清曲集《林石逸兴》十卷,题材丰富,如对边塞景物的描写,怀才不遇的抒发,愤世嫉俗的表现,闺阁情趣的流露……但总体上流于浅率。这可能既是他的缺点也是他的优点。浅率可矫这时期清曲工雅藻饰之弊,却难免失之粗糙。边塞题材是薛论道清曲中较有特色的作品,如[黄莺儿]《塞上重阳》套曲第一支,风格苍茫浑宏,在清曲中不多见:

> 荏苒又重阳,拥旌旄倚太行,登临疑是青霄上。天长地长,云茫水茫,胡尘静扫山河壮。望遐荒,王庭何处?万里尽秋霜。①

朱载堉(1536—1610?),怀庆(今属河南)人,字伯勤,号句曲山人,自号狂生。明宗室,是郑恭王朱厚烷的长子。其父因王室内乱而被禁锢凤阳十九年,他就在禁所外的土室中钻研曲律,陪伴父亲。王族的变乱使朱载堉看破世事,父亲死后他放弃王位继承,醉心曲律,写成了《乐律全书》等著作。他的清曲收于《醒世词》中。亲身经历了骨肉倾轧的惨痛,朱载堉的清曲大多感慨世事翻覆,人情冷暖,荣辱无常,或讥刺自身所处贵族阶层中人们的种种可叹可笑之事。如[山坡羊]中的《富不可交》“劝世人休结交有钱富汉。”接着列举了这类人的种种势利可恶之处。《交情可叹》、《休望人》和[黄莺儿]中的《求人难》②也明显是作者

① 见《全明散曲》第2761页。

② 以上《全明散曲》第2978、2979、2981页。

自身感触的表现。而[山坡羊]《十不足》[1]则令人想起《红楼梦》中的《好了歌》。明代王室多好曲善度者,朱载堉的清曲可算是独具特色。风格质朴,语言俚俗,充满谐趣而辛辣无比,是这些作品的共同特点。

① 见路工编《明代歌曲选》。《全明散曲》未见录。

第十五章　盛行大江南北的民歌时调

第一节　民歌时调一枝独秀

与正统诗歌的衰落相反，明中叶以来，民歌时调在乡村市井肥沃的土壤上发展起来，蓬蓬勃勃，生机无限。

前七子的领袖李梦阳已认识到真诗在民间，把向民歌学习视为拯救传统诗歌的一条途径。[①] 公安派领袖袁宏道，也深切地感受到当代民歌的活力，把它作为一种对照来批判七子的复古主义。他在《叙小修诗》中说："吾谓今之诗文不传矣。其万一传者，或今闾阎妇人孺子所歌[劈破玉]、[打草秆]之类。犹是无闻无识真人所作，故多真声；不效颦于汉魏，不学步于盛唐；任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。"[②]整理、推行通俗文学最力的冯梦龙，编辑了《童痴一弄·挂枝儿》、《童痴二弄·山歌》两部南北民歌时调集。他在《叙山歌》中说："今虽季

① 沈德符《万历野获编》卷二五《时尚小令》条云："自宣正至成、弘后，中原又行[锁南枝]……之属。李崆峒先生初自庆阳徙居汴梁，闻之以为可继《国风》之后。何大复继至，亦酷爱之。"（《元明史料笔记丛刊本》，中华书局1997年版，第647页）

② 《袁中郎全集》上卷，上海广益书局1936年版，第7页。

世，而但有假诗文，无假山歌。则以山歌不与诗文争名，故不屑假。苟其不屑假，而吾借以存真，不亦可乎。"[1]袁宏道则对友人云："近来诗学大进，诗集大饶，诗肠大宽，诗眼大阔。世人以诗为诗，未免为诗苦，弟以[打草竿]、[劈破玉]为诗，故足乐也。"[2]文人学士似乎不约而同地把目光转向民歌，充分肯定了它任情尚真的内容。卓人月汇选《古今词统》批语说："明诗虽不废，然……诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几吴歌、[挂枝儿]、[罗江怨]、[打枣杆]、[银绞丝]之类，为我明一绝耳。"[3]除冯梦龙编的两部专集外，明人收录明代民歌时曲比较集中的有正德刊本《盛世新声》、嘉靖刊本《词林摘艳》和《雍熙乐府》、万历刊本《玉谷调簧》和《词林一枝》，以及陈所闻的《南宫词记》等，此外，还有一些民歌时曲散见于各类通俗小说、传奇戏曲和历史文献中。

冯梦龙编选的《挂枝儿》和《山歌》，集中了民歌时调在当时广为传唱的优秀作品。他的《叙山歌》表明这两个集子是先后编成的："若夫借男女之真情，发名教之伪药，其功于《挂枝儿》等，故录《挂枝词》，而次及《山歌》。"[4]在流传上，《挂枝儿》兴起于北方，而后传至南方，最后盛行全国，而《山歌》则主要流行于南方吴语地区。在体裁上，它们代表了明代民歌的两大类别——前者是时调，也称时曲、小曲、杂曲，是明代新兴的民歌；后者虽是传统的江南民歌，但明显地受到当代时曲的影响，与六朝吴歌有所不同。《挂枝儿》和《山歌》表现了南北民歌在形式和内容上的区别：《挂枝儿》有小令和联套两种，《山歌》则有每首四句的小曲

---

① 《明清民歌时调集》(上)，上海古籍出版社 1987 年版，第 269－270 页。本章引录作品除另注明者外，均出于此版本。

② 《袁中郎全集》卷下《伯修》，第 78 页。

③ 卓人月：《古今词统》，辽宁教育出版社 2000 年版，第 13 页。

④ 《明清民歌时调集》(上)，上海古籍出版社 1987 年版，第 269－270 页。本章引录作品除另注明者外，均出于此版本。

和由曲、白合成的长篇，并可以由不同的曲调合成一套。《挂枝儿》以北方语为主，《山歌》却以吴语为主，但《挂枝儿》从北方传唱到南方，入乡随俗，亦受到南方民歌的影响。

时调是明代新兴的流行小曲，它被广泛传唱于市井，成为明代市井文化生活中一道亮丽的风景，生动地表现了市井民情风俗。如《挂枝儿》卷九谑部《子弟》：

子弟们打扮得其实有兴，玉簪儿撑出那纱帽巾。白绸衫一色桃红裤，道袍儿大袖子，河豚鞋浅后跟。一个个忒起那天庭也，气质难得紧。

据冯沅君《古剧说汇·金瓶梅中的文学史料》统计，《金瓶梅词话》有百余处讲到清唱小曲。在《雍熙乐府》和《词林摘艳》中，《词话》所引见于前一部曲集的凡六十条，见于后一部曲集的凡四十六条。三书所采若非当时流行于市井的小曲，这种情况是不可想像的。另外，沈德符的《万历野获编》卷二五词曲类《时尚小令》条列举了[锁南枝]、[傍妆台]、[山坡羊]、[耍孩儿]、[醉太平]、[寄生草]、[闹五更]、[罗江怨]、[哭皇天]、[干荷叶]、[粉红莲]、[桐城歌]、[银纽丝]等明中叶以来流行的时调小曲。又说："比年以来，又有[打枣竿]、[挂枝儿]二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之。以至刊布成帙，举世传诵，沁入心腑。其谱不知从何来，真可骇叹。"上举曲调有的在《金瓶梅词话》中频繁出现，与其他集子所录也大同小异，如第三十八回中的[二犯江儿水]与《词林摘艳》中的同名时曲，差别就很少。总之，时曲在当时广泛流传，而以[挂枝儿]尤盛。

沈德符把[打枣竿]和[挂枝儿]并列，顾启元《客座赘语》卷九《俚曲》以及上面所引《古今词统》也把它们当作两种曲调。其

实二者同调而异名，[挂枝儿]又名[打草竿]、[挂真儿]，关德栋在《明清民歌时调集·挂枝儿序》中作过考辨。他同时指出，由于[挂枝儿]与[劈破玉]格律相类，二者亦常被混同为一个曲调。同一支曲子，有的本子冠以[挂枝儿]，有的本子冠以[劈破玉]是常事。

第二节　民歌时调对爱情的歌唱

对爱情的咏歌从来都是民歌的重要内容。在《挂枝儿》、《山歌》和同时期其他民歌时调集中，大部分作品歌唱男女之情。民歌时调是当时市井青年男女谈情说爱的普遍方式，《山歌·唱》(卷二)："姐儿唱支银铰丝，情哥郎也唱支挂枝儿。郎要姐儿弗住介绞，姐要情郎弗住介枝。"冯梦龙《叙山歌》说："今所盛行者，皆私情谱耳。"[1]他说他之所以编集这些民歌，正如孔子编《诗经》一样，"以是为情真而不可废"，故"借以存真"。"借男女之真情，发名教之伪药"。出于这样的思想，直白或隐晦的色情描写在其中占了不小比重。这也是明中叶以来个性解放思潮在民歌编集者思想意识上的表现。冯梦龙编辑民歌时调，其立场完全不同于上古采诗官，目的也完全不在于用它来施行政治教化。在民歌汇集上他奉行的观念与小说编纂的重教化并不一致，即令与同时代的其他编选者相比，他的取舍也是最和传统异趣的。

与统治阶层所提倡的虚伪理学相反，民歌时曲充满了对爱情热烈泼辣的歌唱，两情相悦被表现得相当酣畅，如[挂枝儿]中广为传唱的两支曲子：

泥人儿，好一似咱两个，捻一个你，捻一个我，看两

---

① 《明清民歌时调集》(上)，第269页。

下里如何？将他来揉和了重新做，重捻一个你，重塑一个我。我身上有你也，你身上有了我。

（欢部《泥人》）

要分离，除非是天做了地；要分离，除非是东做了西；要分离，除非是官做了吏。你要分时分不得我，我要离时离不得你。就死在黄泉也，做不得分离鬼。

（欢部《分离》）

第一首流传极广。据沈德符《万历野获编》卷二五《时尚小令》，早在成化、弘治年间，“今所传泥捏人、鞋打卦、熬鬏髻三阕，为三牌名之冠”。“泥捏人”当即这一首《泥人》。陈所闻《南宫词纪》卷六中的《汴省时曲》[锁南枝]与此曲大同小异，但描写更细腻，情调更热烈，大概是同一个题材异地传唱出现的差异。冯梦龙说这个题材来自元代赵孟頫赠管夫人语，“增添数字，便成绝调。赵云：‘我泥里有你，你泥里有我。’此改‘身上’二字，可谓青出于蓝。”①这支时曲以天真质朴的童趣来表现深挚纯美的爱情，散发出新鲜的泥土气息，所以感人至深，累世传唱，具有经久不衰的艺术魅力。第二首《分离》在熊稔寰的《新锓天下时尚南北徽池雅调》卷一中曲牌为[劈破玉]，文字无差异。它以一连串现实生活中不可能发生的事情设誓，一泻无遗地表现了发誓者对爱情执著不渝的追求。无论是在精神还是在艺术形式上，它都是汉乐府诗《上邪》、唐代无名氏词[菩萨蛮]“枕前发尽千般愿”

① 冯梦龙评点：《挂枝儿》，湖北辞书出版社 1995 年版，第 311 页。

两首民歌在明代的翻版。[1] 略不同处是[菩萨蛮]在委婉中透出永不分离的坚决，发誓者的爱情似乎在现实中遭遇到阻隔。

在小说和戏曲中，门当户对、男才女貌、金榜题名是贵族阶层对婚姻的基本要求，民歌时曲中的恋人看重的却是真情，他们把其他附加条件统统置诸脑后："有缘法那在容和貌，有缘法那在前后相交，有缘法那在钱和钞。"（《挂枝儿》私部《缘法》）"有缘"即是有情，有真情相伴的日子，在他们看来珍贵无比：

> 想起来你那人，使我魂都消尽。看遍了千千万万，都不如你那人。你那人美容颜，又且多聪俊。就是打一个金人来换，也不换你那人。就是金人也是有限的金儿也，你那人有无限风流景。
>
> （《挂枝儿》欢部《金不换》）
>
> 思量同你好得场呆，弗用媒人弗用财。丝网捉鱼尽在眼上起，千丈绫罗梭里来。
>
> （《山歌》卷一《睃》）

真情是"金不换"，男渔女织的爱情生活是相爱男女的向往。民歌时调也表现了男女青年的恋爱遭受到礼教的沉重压迫。如《挂枝儿》私部《咳嗽》中的女子，约会时一再要情人注意"墙有风，壁有耳，切忌着疏虞"。可见自由恋爱并不总是能得到人们的认可。《山歌》中的一些情歌，则表现了女性对家长压制的反抗：

---

[1] 汉乐府民歌《上邪》："上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！"（四部丛刊本《乐府诗集》卷十六）[菩萨蛮]："枕前发尽千般愿：要休且待青山烂，水面秤锤浮；直待黄河彻底枯。白日参辰现，北斗迴南面。休即未能休，且待三更见日头。"（张剑：《敦煌曲子词百首译注》，敦煌文艺出版社 1991 年版，第 14 页）

《瞒娘》(卷一):阿娘管我虎一般,我把娘来鼓里瞒。正如巡检司前失子贼,枉子弓兵晓夜看。

《娘打》(卷一):吃娘打得哭哀哀,索性教郎夜夜来。汗衫累子鏖糟拼得洗,连底湖胶打弗开。

《偷》(卷二):结识私情弗要慌,捉着子奸情奴自去当。拼得到官双膝馒头跪子从实说,咬钉嚼铁我偷郎。

真挚热烈的爱情,使她们面对礼教施加的压力无所畏惧。她们甚至不惜以死来捍卫爱情,并表示活着如果不能恋爱,不如死了好,但即使死了也要去做风流鬼,在奈何桥上携手同行。《挂枝儿》欢部《坚心》这样大胆的歌唱,为历代民歌鲜见:

要了要了,难道就罢了!死一遭,活一遭,死活只这一遭。尽着人将我两个千腾万倒。做鬼须做风流鬼,上桥须上奈何桥。奈何桥上若得和你携手同行也,不如死了到也好。

在明代民歌中,对爱情的倾诉,绝大多数以女性为主角,只有少量男性的表白。《挂枝儿》(欢部)中有一首《变》,男子想像自己变为女子随身的一些物件,以便与她相依相随,进而要求情人也一块儿变,两人好朝朝相见:"你变针,我变线,与你到底牵连。再变个减妆儿与你朝朝见,你变个盒儿好,我变个镜儿圆。"贴切的比喻,流露出朴素的男女平等思想。

清新活泼、淳朴多彩的表现手法,酿造成民歌时调爱情表达的一种特殊韵味。

民歌时调善于以白描手法,生动细腻地表现青年男女恋爱中的各种心理活动。如写有心而未达:"见了你又腼腆,离了你似痴

迷。"(《挂枝儿》欢部《眼里火》)写欲罢不能:"聪明人闯入迷魂阵,口说丢开罢,心里又还疼。"(《挂枝儿》想部《相思》)写等待约会的焦急:"栀子花开六瓣头,情哥郎约我黄昏头。日长遥遥难得过,双手扳窗看日头。"(《山歌》卷一《等》)写恋情在内心的煎熬:"心中事,心中事,心中有事。说不出,道不出,背地里寻思。左不是,右不是,有千般不是。"(《挂枝儿》想部《心事》)再如下面一首:

月儿高,望不见我的乖亲到。猛望见窗儿外,花枝影乱摇。低声似指我名儿叫。双手推窗看,原来是狂风摆花梢。喜变做羞来也,羞又变做恼。

(《挂枝儿》私部《错认》二)

这首民歌写出了女子等待情郎不来,羞恼相续,轮番煎熬的心理活动,末句可说是点睛之笔。冯梦龙评注《挂枝儿》,认为它的精彩之处往往在结句,多数作品确实如此。另外,写出同一件事在当事人不同的心情下完全不同的感觉,这也是对恋爱心理的绝妙表现。如《挂枝儿》有两篇写到女子描画情人的小像,当女主人公沉浸在爱情中时:"描只描你风流态,描只描你可意庞。描不出你温存也,停着笔儿想。"(《挂枝儿》欢部《描真》)当情人变心时,却"欲待要把你的形容画描,几番落笔多颠倒。你的形容到容易画,你的黑心肠难画描。偶落下一点墨来也,到也像得你心儿好。"(怨部《黑心》)除了心理描写,民歌时调还长于刻画恋爱中女性的情态和形象。如《疼恼》:

可知我疼你因甚事?可知我恼你为甚的?难道你就不解其中意。我疼你是长相守,我恼你是轻别离。还是要我疼你也,还是要恼你。

(《挂枝儿》私部)

一番话如闻其声，少女娇嗔的情态活现纸上。同部中的《真心》也是这样的作品。《山歌》卷三《送郎》则描写一个深情、狡黠的少女大胆地约情郎到家里幽会，又巧妙地瞒过母亲的耳目，送情郎归去。第一首道："送郎出去并肩行，娘房前灯火亮瞪瞪。解开袄子遮郎过，两人并做子一人行。"少女深情泼辣的形象历历在目。

民歌时调常有出人意表的想像和俏皮的描绘，想像之新奇，给人带来阅读的惊喜。如《挂枝儿》中的《牛女》(感部)：

> 闷来时，独自个在星月下过。猛抬头，看见了一条天河。牛郎星织女星俱在两边坐，南无阿弥陀佛！那星宿也犯着孤。星宿儿不得成双也，何况他与我。

以牛女双星比拟人间情人的分离，这是中国民歌和文人诗的传统题材，但这首民歌的写法不落窠臼，令人耳目一新。冯梦龙评此曲说："文有一字争奇，便足不朽者……一'坐'字俱用得奇，堪与唐诗萤火黄莺并称脍炙，而'打枣竿'中尤为难得。"①这一"坐"字之所以奇，还因为它出自少女想像，表现了少女的天真活泼。而少女念佛，在孤星那里找到心理平衡，这样的写法简直就是神来之笔。《拜月》(《挂枝儿》感部)的想像可谓异曲同工：

> 焚炷香，等待那瑶台月上。对嫦娥深深拜，诉我的凄凉："可怜见小书生没个人相伴。"嫦娥开言道："读书人不忖量。你诉你的凄凉也，教我的凄凉对谁讲！"

---

① 《明清民歌时调集》(上)，第163页。

以男性为抒情角向嫦娥倾诉凄凉，结果得到一个如此意外的回答，月中仙子一下子世俗化了，如同邻家女孩一样平凡。

比喻和双关隐语在民歌时调中运用得非常巧妙。比喻如"我待你是金和玉，你待我好一似土和泥。"(《挂枝儿》隙部《负心》)"人无千日好，花无百日红。"(《挂技儿》隙部《情淡》)再如《山歌·灯笼》(卷六)："一对灯笼街上行，一个昏来一个明。情哥莫学灯笼千个眼，只学蜡烛一条心。二人相交要长情。"头一句隐喻男子有二心，第二句以明喻奉劝男子要专情，最后一句才直吐心中的不满，曲折有致而又明朗妥帖。《挂枝儿》咏部《荷》以荷叶上的露水比喻心性不定的情郎，毕肖传神：

> 荷叶上露水儿一似珍珠现，是奴家痴心肠把线来穿。谁知你水性儿多更变，这边分散了，又向那边圆。没有真性的冤家也，活活的将人来闪。

六朝民歌妙用双关隐语这个特点在明代吴歌中得到了发展。最有代表性的是《山歌·素帕》(卷十)："不写情词不写诗，一方素帕寄相思。心知接了颠倒看，横也丝来竖也丝，这般心事有谁知。"这首民歌出自《桐城时兴歌》，这是起于安徽桐城的一种地方曲调，传人南方后流布于吴语地区。从《素帕》双关隐语的使用，可见它已经吴歌化了。《挂枝儿》也有双关隐语，大概也是传到南方后的变化。如《金针》(咏部)："金针儿，我爱你是针心对针心"。又如《石狮子》：

> 石狮子，我与你空成一对。我看你，你看我，好不孤凄。我两人都是石心石意。远又不多远，怎能够做一堆，分隔在东西也，空自看上了你。
>
> (《挂枝儿》咏部)

第三节　民歌时调对社会弊病的揭露

诗经、汉乐府一脉相承的现实主义精神，奠定了我国古代民歌尖锐地揭露社会弊病的优良传统。但是，在明代民歌时调中这个方面明显地处于弱势。《挂枝儿》、《山歌》所收民歌占现存明代民歌的半数，它们以男女之情为主要内容，揭露社会政治弊病的作品可谓寥寥无几，但深刻辛辣，仍能使人感受到现实精神。

民歌时曲广泛传唱于市井，它对社会弊病的揭露，明显地带有市民意识，表现出市井百姓对一些社会现象的憎恶。而这种情绪，往往出之以嘲弄的口吻，风趣的调侃，在看似轻松幽默的喜兴情调中，一针见血揭示社会现象之本质。

行骗是市井生活中常见的行为，民歌时调对它的描写，不仅止于对一般生活现象的表现，而是借此拨开现实黑暗的内幕，具有鞭辟入里的批判效果。《挂枝儿》中的《当铺》揭露当铺日进日出，"等子儿大得很"的重利盘剥行为，《银匠》说"倾银的分明是活强盗"，"撒上一把硝儿也，贼，把银子儿偷去了。"（以上见《挂枝儿》谑部）如果说这两首民歌所揭露的欺诈行为，还只涉及一般市民的经济利益，那么，《假纱帽》就直指当时卖官鬻爵的政治弊端了：

> 真纱帽戴来胆气壮，你戴着只觉脸上无光。整年间也没升也没个降。死了好传影，打醮好行香。若坐席尊也，放屁也不响。　　　　（《挂枝儿》谑部）

假纱帽毕竟是假，它只能给拥有者带来虚荣，而真纱帽太多，乱政枉法，祸害却深不可测。《山歌·多》（卷四）鞭挞了这种现象：

天上星多月不明，池里鱼多水弗清。朝里官多乱子法，阿姐郎多乱子心。

把官多乱法与妓女郎多乱性相提并论，讽刺异常尖刻。冯梦龙在下面又加注一段与妓女的对话，说考选官吏不如阿姐考郎，可见文人对民歌有何等的共鸣和认同。

《挂枝儿》和《山歌》中的两首《山人》辛辣地讽刺了士人中的败类，这类人表面上扬言隐居不仕，实际上却不甘寂寞。他们四处招摇撞骗，钻营投机，自我标榜，其实只不过是为了诈一些酒食银子："问山人，并不在山中住，止无过老着脸，写几句歪诗。带方巾称治民到处去投刺。"(《挂枝儿》谑部)"身穿着僧弗僧俗弗俗个沿落敞袖，头带子方弗方圆弗圆个进士唐巾……廉耻噢介扫地，钻刺噢介通神。我见你一蝴进一蝴出，袖子里常有手本。一个上一个落，口里常说个人情。也有时节诈别人酒食，也有时节骗子白金……笑杀山人，终日忙忙着处跟。头戴无些正，全靠虚帮衬。嗏！口里滴溜清，心肠墨锭。八句歪诗，尝搭公文进。今日胥门接某大人，明日阊门送某大人。"(《山歌》卷九)两首民歌都生动地刻画了假隐士的真实面目。两相比较，前一首篇幅短小，后一首是歌、白兼有的长篇，描写更加淋漓尽致。它以山人厕身土地庙，与土地神的一番对话结体，刻写山人的生活情状，极尽挖苦讽刺之能事。冯梦龙在《挂枝儿》评注中曾认为这首民歌是张凤翼所作，但后来在《山歌》评注中他又说张凤翼只是加以润色①。

明代民歌时调也反映了妓女这一广泛的社会问题，如《挂枝儿》杂部的《站门》：

有上梢没下梢，烟花债儿偿不到。多也恼，少也

① 《明清民歌时调集》(上)，第 327、432 页。

恼，老鸨性儿喂不饱。你也瞧，我也瞧，闯门的白缚的忒杀罗唣。管你倚破了门儿磨穿了壁，管你站酸了脚儿闪肭了腰。眼盼盼巴不能勾俏丽的郎君也，来了，哞，又向别人家进去了。

妓女是社会恶疾，但具体到个人，她们中的许多人往往是误落风尘，成为有钱有势者的玩物，在痛苦中挣扎。只有善良的百姓在揭示她们骗局的同时（如《挂枝儿》杂部《妓》："小娘子就是活强盗，口甜心里苦，杀人不用刀。"），能够体察她们卖笑生涯的辛酸和痛苦。

《山歌》收录了流传甚广、现存最早的吴中山歌《月子弯弯》（卷五）：

月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁。几家夫妇同罗帐，几家飘散在他州。

《京本通俗小说》卷一六《冯玉梅团圆》引了这首民歌，并说"此歌出自我宋建炎年间，述民间离乱之苦"。高启的词《江城子·舟妇》有"教唱湾湾（弯）、月子照湖州"一句。褚人穫的《坚瓠》七集卷二载："瞿宗吉（佑）听妓'月子弯弯'之歌，遂翻为词云云。"①可见这是一首世代相传的民歌。它以强烈的对照表现了社会现实，而这在动乱时代具有普遍性，所以引起了人们的广泛共鸣。

---

① 文渊阁四库全书本《西湖游览志馀》卷二五：吴歌惟苏州为佳，杭人近有作者，往往得诗人之体。如云"月子弯弯照几州，几人欢乐几人愁。几人高楼行好酒，几人飘蓬在外头。"此赋体也。而瞿宗吉（佑）往嘉兴，听故妓歌之，遂翻以为词云："帘卷水西楼。一曲新腔唱打油。宿雨眠云年少梦，休讴。且尽生前酒一瓯。明月又登舟。却指今宵是旧游。同是他乡沦落客，休愁。月子弯弯照几州。"按瞿佑调为[南乡子]。

附:主要引用书目

一、诗文

文宪集,宋濂

大全集,高启

凫藻集,高启

眉庵集,杨基

逊志斋集,方孝孺

鸣盛集,林鸿

白云稿,朱右

王忠文集,王祎

珂雪词,曹贞吉

广州四先生诗,编者佚名

西庵集,孙蕡

海桑集,陈谟

王常宗集,王彝

文毅集,解缙

东里集,杨士奇

文敏集,杨荣

怀麓堂集,李东阳

空同集,李梦阳

大复集,何景明
迪功集,徐祯卿
升庵集,杨慎
丹铅总录,杨慎
忠肃集,于谦
石田诗选,沈周
甫田集,文徵明
怀星堂集,祝允明
遵岩集,王慎中
四溟集,谢榛
沧溟集,李攀龙
弇州四部稿、续稿,王世贞
宗子相集,宗臣
荆川集,唐顺之
震川集,归有光
震川别集,归有光
明诗综,朱彝尊编
古今诗删,李攀龙编
词苑丛谈,徐釚
石仓历代诗选,曹学佺编
文章辨体汇选,贺复徵编
御选历代诗馀
（以上文渊阁四库全书影印本）
宋学士文集,宋濂,四部丛刊本(初编)
皇明文衡,程敏政编,四部丛刊本(初编)
处实堂集、续集,张凤翼,明万历刻本
唐伯虎全集,中国书店 1985
迪功外集,徐祯卿,《弘正四杰集》本

焚书，李贽，中华书局 1974
沈璟集，上海古籍出版社 1991
汤显祖全集，北京古籍出版社 1999
升庵遗文录，云鸿印刷社本
徐渭集，中华书局 1999
袁中郎全集，上海广益书局 1936
谭元春集，上海古籍出版社 1998
珂雪斋集，袁中道，上海古籍出版社 1989
隐秀轩集，钟惺，上海古籍出版社 1992
张岱诗文集，上海古籍出版社 1991
陶庵梦忆，张岱，上海古籍出版社 1982
陈子龙文集，华东师范大学出版社 1988
陈子龙诗集，上海古籍出版社 1983
夏完淳集笺校，中华书局 1991
瞿式耜集，上海古籍出版社 1981
唐诗品汇，高棅编选，上海古籍出版社 1982
明诗别裁集，沈德潜、周准编，上海古籍出版社 1979
明清民歌时调集，冯梦龙等编，上海古籍出版社 1987
明词综，王昶编，四库备要本
兰皋明词汇选，顾璟芳等编选，辽宁教育出版社 2000
古今词统，卓人月汇选，徐士俊参评，辽宁教育出版社 2000
全明文，上海古籍出版社 1994
全明散曲，谢伯阳编，齐鲁书社 1995
全明词，饶宗颐初纂，张璋总纂，中华书局 2004

二、小说

三分事略，元刊本
三国志平话，元刊本

三国志通俗演义，嘉靖刊本
三国志通俗演义，日本内阁文库藏万历万卷楼刊本
新锲京本校正通俗演义按鉴□□(全像)三国志传，万历联辉堂刊本
新刊大宋宣和遗事，商务印书馆 1915
水浒全传，人民文学出版社 1954
第五才子书水浒传，金圣叹评点才子书本，光明日报出版社 1997
唐三藏出身全传，英国牛津大学博德廉图书馆藏，芝潭朱苍岭刊本
大唐三藏取经诗话，文学古籍刊行社影印本
梦斩泾河龙，永乐大典本
大慈恩寺三藏法师传，中华书局 1983
朴通事谚解，日本帝国大学影印 1677 年覆刻本
西游记，世德堂本
西游记，人民文学出版社 1955
金瓶梅词话，文学古籍刊行社影印本
封神演义，明刊本
大唐秦王词话，文学古籍刊行社影印本
隋唐两朝史传，日本尊经阁藏万历龚绍山刊本
隋史遗文，日本东京帝国图书馆，名山聚藏崇祯刊本
隋炀帝艳史，日本内阁文库藏人瑞堂刊本
包龙图判百家公案，万历朱氏舆畊堂本
郭青螺六省听讼新民公案，日本延享年抄本
三宝太监西洋记，上海古籍出版社古本小说集成本
于少保萃忠传，明刊本
钱唐济颠禅师语录，明刊本
列国前编十二朝传，日本天理图书馆藏明三台馆刊本

春秋五霸七雄列国志传,日本蓬左文库藏万历三台馆重刊本
新列国志,明金阊叶敬池刻本
列国志辑要,日本京都大学文学部图书馆铃木文库藏乾隆四知堂本
隋唐演义,大连图书馆四雪草堂刊本
皇明英烈传,日本日光晃山慈眼堂藏明刻本
皇明英武传,日本内阁文库万历刊本
云合奇踪,大连图书馆藏万历刊本
皇明中兴圣烈传,日本长泽规矩也藏明刊本
剪灯新话,嘉靖刊本
艳异编,日本藏明刊本
古今谭概,冯梦龙纂,文学古籍刊行社 1955
九籥集,宋楙澄,四库禁毁丛书本
中国话本大系,江苏古籍出版社 1989
国色天香,中国古代禁毁小说文库,本西安太白文艺出版社 1996
古体小说钞(明代卷),程毅中、薛洪勣编,中华书局 2001
中国小说史略,鲁迅,人民文学出版社 1973
中国通俗小说书目,孙楷第,人民文学出版社 1957
日本东京所见小说书目,孙楷第,上杂出版社 1953

三、戏曲

元曲选,臧晋叔编,中华书局 1958
六十种曲,毛晋编,中华书局 1958
盛明杂剧,沈泰编,中国书店影印武进董氏刻本
古本戏曲丛刊初集,上海商务印书馆 1954
古本戏曲丛刊二集,上海商务印书馆 1955
古本戏曲丛刊三集,北京文学古籍刊行社 1957

古本戏曲丛刊四集,上海商务印书馆 1958
奢摩他室曲丛,吴梅辑,上海商务印书馆 1929
红蕖记、义侠记、坠钗记、博笑记
(以上《沈璟集》,徐朔方辑校,上海古籍出版社 1991)
紫箫记、紫钗记、牡丹亭、南柯记、邯郸记
(以上《汤显祖全集》,徐朔方笺校,北京古籍出版社 1999)
伍伦全备记,奎章阁本
宝剑记,明刻本
连环记,清抄本
四声猿,徐渭集,中华书局 1999
曲海总目提要,人民文学出版社 1959
明代杂剧全目,傅惜华,作家出版社 1958
明代传奇全目,傅惜华人民文学出版社 1959
古典戏曲存目汇考,庄一拂,上海古籍出版社 1982
中国古典戏曲论著集成,中国戏剧出版社 1959
中国近世戏曲史,青木正儿著、王古鲁译,中华书局 1954
中国戏曲概论,吴梅,中国戏剧出版社 1984

四、其他

四库全书总目提要,文渊阁四库全书本
明儒学案,黄宗羲,文渊阁四库全书本
列朝诗集小传,钱谦益,上海古典文学出版社 1957
宋史,中华书局 1977
明史,中华书局 1974
如梦录,开封马集文斋刻本
梅花草堂笔谈(《瓜蒂庵藏明清掌故丛刊》),张大復,上海古籍出版 1986
元明史料笔记丛刊,中华书局 1997 年重印本

后 记 一

“采得百花成蜜后，为谁辛苦为谁忙。”

从前，一些人自以为有名世之作完成时都不免有此感喟。现在的问题与此完全不同。《明代文学史》终于完成了。昆明师专孙秋克副教授来浙大做访问学者时，我正为承担了国家社科基金“九五规划”重点项目《明代文学史》却迟迟不能完成而苦恼。我征得她的同意，合作完成这一课题。当时我有一种自己好歹完我一部初稿，以供她修改和充实的设想。哪知事与愿违，后来我的双目近于失明。于是，连提供一个简单的初稿，也无从谈起。虽不能说完全是沙上造塔，让她无中生有，但这确实给了她一个大大的难题。而她无怨无悔地写起来，极力揣摩我的设想，征求我的意见，不降低著述的学术水平。

由于自然规律的作用，我成为系内硕果仅存的年长者。由于《晚明曲家年谱》和《徐朔方集》的出版，人们对我的评价易于超过我的实际。即以发表于《奎璧之光》中的《明代文学史》第一章而言，许多书，如《如梦录》，我迄今犹未得读，更不要说将它联系到对朱有燉的具体评价了。我看了孙老师关于潘金莲的论文，写了一篇《存论金瓶梅》，

发表在《金瓶梅研究》第七辑上。后来我又读了她评论柳梦梅的论文，使我产生平生只研究了半部《牡丹亭》的感觉。于是我认为我的选择是正确的。

我毕业于浙江大学师范学院，又在这里工作了五十多年，有不少同志与我关系密切。当他们得悉孙秋克同志将与我合作完成这一课题时，表示忧心。我深深感激同志们对我的厚爱。我深知著书立说而要秉承别人的意志，是十分苦恼的事情，故对早年毕业的学生，几经踌躇，终因羞于启齿而中止。士别三日，尚当刮目相看，人家毕业已经十年二十年了，我还把他们看作是我的学生，我庆幸自己还不至于老悖到这等地步。这就是为什么我不去在我过去的友生中寻找合作者的缘故。

孙老师心灵手巧，她的行文风格贯穿于全书，可是她又使我不时怀疑和我的旧稿重逢。难道我这斗室竟然能辨认出高山流水式的知音的声响？窃居本书第一作者的虚名，我不能不把真相写出来，以求得人们的谅解。

徐朔方
二〇〇三年春于杭州

后　记　二

昆明的四季总是漾着绿意，一如杭州宝石山上那葱茏的竹林。今年春天新绿似乎更为惹眼——经历了许多意想不到的坎坷，《明代文学史》就要面世了。徐朔方先生为此进行了多年的开拓性研究，我也为此耗去五载心血，现在，徐先生是否感受到夙愿了却的欣慰？

2000年秋，我作为省校合作项目访问学者来到徐先生门下，其后承蒙先生之邀，参与《明代文学史》的撰写。2002年岁末我从杭州返回昆明，翌年春天《明代文学史》初稿完成，发去请徐先生审定。孰料七月下旬，徐先生的次子礼松从杭州打来电话，说徐先生因摔伤导致颅内大出血，医院正在尽力抢救。这是徐先生晚年多次摔伤中最为严重的一次。随着日子一天天过去，性命算是保住了，人却陷入深度昏迷之中。后来我才知道，此前徐先生双目几近失明，写字手也颤抖得厉害，稿子是由博士生吴志坚念给他听来修改的。另一位博士生徐永斌则在徐先生出事后把稿子寄回给我。稿纸上修改的字迹很潦草，一些地方只留下划痕。可以想见，徐先生是在怎样艰难的境况下工作的！更令人感动的是，为了不埋没我的努力，徐先生多

次修改他的《后记》，现在书中的这一篇，是他批有"定本"字样的那一份。

在这部著作中，我一方面承担了汇集、整理工作：把徐先生多年来陆续发我并在国内外学术界产生了广泛影响的相关论著进行汇集、整理，成为此书的主要部分；以徐先生经过多年实证研究而系统化的世代累积型集体创作说为基石，以小说、戏曲、诗文之发展演变为线索，构我明代文学史的体系。另一方面，我补写了徐先生来不及涉及的内容13万余字。最后，书稿由徐先生统一审定。这是在徐先生的《后记》之后，我要说明的一个情况。

在《明代文学史》从撰写到出版的过程中，徐先生的学生们给予了许多热情的帮助。张梦新教授为我能在浙大较好地生活提供了物质条件，廖可斌、楼含松、周明初教授在出版方面作了不少努力。我返昆后项裕荣还在读博士，他的电子信箱，成为修改《明代文学史》最迅捷的邮路。徐永明博士熟悉古籍文献，在这方面多次得到他无私的支援。晏选军博士则在署热中连续数日一气读完书稿，并坦年地说了他的感受。每当看到曲折的过程有所进展，都有学生到徐先生病床前禀报。大家希望这本书的面世能将先生唤醒，以继续他挚爱的学术生涯。

感谢为本书作结题鉴定的专家，他们认真负责地审读了书稿，充分肯定其长处，并指出存在的问题，提出了一些修改建议，使本书的学术质量得到进一步提高。

感谢全国哲学社会科学规划办公室各个环节的负肯同志，他们以尊重学术，尊重学者劳动我果，对国家社科基金重点项目质量高度负肯的态度，及时反馈了专家鉴定意

见，其后在主办的网页上对本书作了重点推荐和宣传。

感谢浙大和昆明学院的支持，这是完成《明代文学史》的基本条件之一。

最后，要感谢浙大出版社曾建林副编审和钟仲南编审付出的辛勤劳动，他们严谨认真的精神让我敬佩。

似乎词费于一大堆感谢，但这的确是实情，相信也是徐先生愿意说的话。不否认学术活动的个人性，但亦应该承认实情并不尽然。如果没有那么多的人推动，这本书要走的路或许会更长。

孙秋克
二〇〇六年春于昆明